ИСКУССТВО КИНО

7

№7 **ИЮЛЬ 2016** www.kinoart.ru

НОВЫЙ ТРЕНД: ВЫХОД ЗА ПРЕДЕЛЫ НОРМЫ_**5**

КАННН-2016. РЕПЕРТУАР_**25–79**

АНДРЕЙ АРХАНГЕЛЬСКИЙ. ПРИНУЖДЕНИЕ К БЕСЧУВСТВИЮ_**105**

«Тони Эрдманн» — открытие года_25, 81

Канн-2016

Номер посвящен 69-му Каннскому фестивалю, который, по общему признанию, был одним из самых интересных в последние годы. Не только с точки зрения качества фильмов, среди которых были и подлинные, безоговорочные открытия года, или представительности программ – в Канне были показаны как работы безусловных авторитетов, так и опыты новичков, – но и благодаря концепции отбора, максимально ясно проявившего направленность сегодняшнего мирового кинопроцесса.

Доминирующие смысловые тренды и эстетические тенденции, мотивы и темы, полемические внутрифестивальные коллизии нашли свое отражение в беседе Даниила Дондурея, Льва Карахана и Андрея Плахова («Здесь и теперь»), а также в рецензиях «Репертуара».

Марен Аде, режиссер картины «Тони Эрдманн», отмеченной всеми, кроме каннского жюри, своим подробным интервью делает разговор о фильме, начатый в других материалах, более полным («Опыт»). Здесь же – интервью Гарри Бардина, чей недавний фильм «Слушая Бетховена» был показан в программе «Двухнедельник режиссеров».

В «Разборах» мы публикуем подборку статей, исследующих разные ракурсы отражения терроризма в западных сериалах и фильмах.

В «Чтении» – сценарий Евгении Некрасовой «Не отсюда»; наш читатель давно знаком с этим автором, лауреатом конкурса «ИК» «Личное дело».

На обложке: кадр из фильма «Тони Эрдманн», режиссер Марен Аде

СОДЕРЖАНИЕ **ИСКУССТВО КИНО** №7 (июль) 2016

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5 ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ – ЛЕВ КАРАХАН – АНДРЕЙ ПЛАХОВ
ЗА ПРЕДЕЛЫ НОРМЫ
Канн-2016

РЕПЕРТУАР. КАННН-2016

25 ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ
ВСЕ – ДРУГИЕ
«Тони Эрдманн», режиссер Марен Аде

30 АНТОН ДОЛИН
ЭПИФОРА
«Патерсон», режиссер Джим Джармуш

38 ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
БЕЗ ДИСТАНЦИИ
«Сьераневада», режиссер Кристи Пуйю

45 МАКСИМ СЕМЕНОВ
К ГЕНЕАЛОГИИ ЧЕРТЕЙ
«Неоновый демон», режиссер Николас Виндинг Рефн

50 АНДРЕЙ ПЛАХОВ
«ОНА» В ОТСУТСТВИЕ ЛЮБВИ И СМЕРТИ
«Она», режиссер Паул Верхувен

56 ЛАРИСА МАЛЮКОВА
ПЕЙЗАЖ – ИМЯ СОБСТВЕННОЕ
«В тихом омуте», режиссер Брюно Дюмон

64 НИКИТА КАРЦЕВ
ЧТО В ИМЕНИ ТЕБЕ МОЕМ?
«Неизвестная», режиссеры Жан-Пьер Дарденн, Люк Дарденн

69 ЕЛЕНА ПЛАХОВА
ОПТИМИСТИЧЕСКАЯ ЭЛЕГИЯ
«Выпускной», режиссер Кристиан Мунджу

74 НАТАЛЬЯ СИРИВЛЯ
ВСЕ ЖЕНЩИНЫ ДЕЛАЮТ ЭТО
«Джульетта», режиссер Педро Альмодовар

ОПЫТ

81 МАРЕН АДЕ:
«ЮМОР РОЖДАЕТСЯ ИЗ ОТЧАЯНИЯ»
Фрагменты интервью с режиссером фильма «Тони Эрдманн»

88 ГАРРИ БАРДИН:
«СОБИРАЮСЬ ДЕПРЕССИРОВАТЬ»
Интервью ведет Татьяна Вилькина

ИМЕНА

95 ПЬЕР РИССЬЕН:
«ВЕЛИКИМИ ДЕЛАЮТ ФИЛЬМЫ, А НЕ ПРИЗЫ»
Интервью ведет Марина Торопыгина

КОММЕНТАРИИ

105 АНДРЕЙ АРХАНГЕЛЬСКИЙ
ПРИНУЖДЕНИЕ К БЕСЧУВСТВИЮ

РАЗБОРЫ

111 СЕРГЕЙ ДАВЫДОВ
«ИГИЛ»*: ОБРАЗ ВРАГА
Терроризм в массовой культуре

117 НИКИТА САВИН
«ХОЛОДНАЯ ВОЙНА» И/ИЛИ ВОЙНА С ТЕРРОРОМ?
Террористы и спецслужбы
в американском сериале «Родина»

123 ОЛЕГ КАШИРСКИХ
У ТОТАЛИТАРИЗМА НЕТ ВЕРОИСПОВЕДАНИЯ
Исламский терроризм в сериале «Тиран»

130 СЕРГЕЙ ДАВЫДОВ
НАСИЛИЕ КАК ОБЪЕКТ ОСМЕЯНИЯ
О фильме Кристофера Морриса «Четыре льва»

ЧТЕНИЕ

137 ЕВГЕНИЯ НЕКРАСОВА
НЕ ОТСЮДА
Сценарий

172 АННОТАЦИИ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

174 SUMMARY

* «ИГИЛ», «ИГ», «Исламское государство» – запрещенная в России террористическая организация.

69e FESTIVAL DE CANNES

FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM CANNES

11-22 MAI 2016

Даниил Дондурей – Лев Карахан – Андрей Плахов

ЗА ПРЕДЕЛЫ НОРМЫ

FESTIVAL DE CANNES

Даниил Дондурей. Этот разговор фактически последний на седьмом каннском десятке. Следующий фестиваль юбилейный – 70-й. Не знаю, согласны ли вы со мной, но мне кажется, что Канн в своем почтенном возрасте явно не похож на дряхлого старичка. Нынешний вообще был «фестивалем фестивальевичем», говорящим и о своей специфике, и об уникальных возможностях, и о перспективах мирового кино. Во всех смыслах крупномасштабное событие, даже по каннским меркам.

Лев Карахан. При этом лучшие картины были вроде бы как маленькими, явно не претендующими на глобальный масштаб и исследующими очень конкретные человеческие судьбы.

Даниил Дондурей. Но фильмы Кристи Пуйю, Брюно Дюмона, Паула Верхувена – разве они маленькие?

Лев Карахан. Если сравнивать с такими колоссами артмейнстрима, как «Древо жизни» Терренса Малика или «Меланхолия» Ларса фон Триера, то – конечно.

Даниил Дондурей. Дело же не в сюжетах картин – эпохальные, маленькие, большие... Главное: это была превосходная программа, и Канн, в отличие от создателей футбола англичан, продемонстрировавших на чемпионате Европы во Франции не лучшую свою форму, доказал, что он по-прежнему лучший фестиваль планеты. Среди почти тысячи фестивалей! Видимо, вследствие этой первостатейной репутации у него нет проблем с селекцией? Или эти проблемы есть всегда?

Андрей Плахов. Спорить с тем, что Каннский фестиваль по-прежнему главный в мире, бессмысленно. Хотя иногда говорят, что МКФ в Торонто наступает ему на пятки, но это все-таки кинофорум другого типа, он устроен по-другому. Мне кажется, что если когда-нибудь появится какой-то фестиваль, который затмит Каннский или

станет его очень серьезным соперником, то он будет построен вообще на совершенно другой формуле. Потому что в той классической формуле, на которой семьдесят или больше лет назад возникло фестивальное движение, Каннский фестиваль, конечно, идеальный. С ним соревноваться невозможно. С другой стороны, существуют и Венецианский, и Берлинский фестивали (возьмем хотя бы эту первую тройку) – все-таки мы не можем сказать, что их программы пустопорожние. Вроде бы все лучшее уходит в Канн, однако наступает осень – и в Венеции тоже что-то обнаруживается. А зимой в Берлине – в этом году, например, восьмичасовой фильм Лава Диаса «Колыбельная скорбной тайне», совершенно экстраординарный.

Даниил Дондурей. Но все-таки у соперников Канна «жемчуг помельче».

Андрей Плахов. Видимо, эта система отработалась с годами, я имею в виду первую тройку фестивалей. Она внутренне отвечает ритму кинематографической жизни и бытованию киноиндустрии. К весне появляется больше фильмов, они, как цветы, расцветают, и Каннский фестиваль, конечно, их прибирает. Осенью тоже есть какой-то урожай, зимой – поменьше. В свое время я отбирал фильмы для фестиваля в Ханты-Мансийске, который проходит зимой, и каждый раз сталкивался с этой проблемой. Надо было найти всего лишь один русский фильм для конкурса – и… нет фильмов. Все говорят, что они появятся к «Кинотавру». Неужели специально снимают?.. В этом году они и к «Кинотавру» не очень-то появились, но, в общем, некая закономерность есть.

Возможно, продюсеры действительно рассчитывают. Я знаю, что Роднянский и Звягинцев сейчас делают новый фильм, который они по срокам явно планируют как раз к следующему, юбилейному, Каннскому фестивалю. Фестивальная структура удачно вписалась в этот «природный» ритм кинематографической жизни. Но, например, я недавно читал, что предстоящий Венецианский фестиваль будет очень интересным, потому что многие фильмы по разным причинам не попали в Канн. То ли они были не готовы, то ли какие-то обстоятельства помешали, тут всегда мифология. Даже про русских режиссеров мы знаем: и Лунгин, и Кончаловский, и Чухрай, и Тодоровский – все сделали крупные фильмы. То ли они были отвергнуты Каннским фестивалем, то ли вообще не предлагались, поскольку еще не были закончены… Всегда существует двойственность в этом вопросе. Кстати, отвергая что-то, Каннский фестиваль тоже, хоть и редко, совершает ошибки. Фильмы «Вера Дрейк» и «Горбатая гора», впоследствии победившие в Венеции, были им отвергнуты, и даже «Амели», ставшая символом нового французского кино.

Даниил Дондурей. А венгерский «Сын Саула» не взяли в Берлин, после чего он получил Гран-при и несколько престижных наград в Канне. Я уж не говорю про «Оскар» и «Золотой глобус».

Андрей Плахов. Очень трудно добиваться премьерных фильмов фестивалю ниже рангом, когда никто не хочет их давать, все рвутся в Канн

и Венецию. Но и когда все хотят отдать, это тоже проблема. Проблема правильного выбора.

Даниил Дондурей. Говорят, что каннские отборщики посмотрели в этом году около двух тысяч фильмов, а в официальной конкурсной программе и программе «Особый взгляд», тоже официальной, было показано около пятидесяти картин: получается отбор примерно один к сорока. Был ли отбор правильным?

Мы всегда сходимся на том, что отобранные фильмы должны сложиться в определенную киноколлекцию. И Канн сам приучил нас к этому. Если такая коллекция сложилась и способна рефлексировать время во всех его социальных, психологических, эстетических и смысловых проявлениях, значит, отборщики во главе с Тьерри Фремо потрудились не зря.

Как сработало каннское сито в этом году? Что вы думаете?

Лев Карахан. По-моему, в каннских программах уже давно не было такой смысловой плотности, такого количества внутренних созвучий, рифм, перекличек, которые и создают коллекцию. Оказавшись друг с другом по соседству, фильмы как бы начинают искрить, заставляют думать не об отдельных произведениях, а о программе в целом.

Андрей Плахов. Может, стоит сразу обозначить, назвать эти внутренние сюжеты и лейтмотивы.

Лев Карахан. Давайте начнем с самого очевидного и даже не на экране, а, как ни странно, в фестивальной программке. Посмотрите на названия картин. Я не припомню такого количества имен собственных. Лидирует, конечно, Кен Лоуч с фильмом «Я, Дэниел Блейк». Не только потому, что фильм получил «Золотую пальмовую ветвь», но и потому, что в его названии имя главного героя предъявлено с особым пафосом. Далее по списку: Брюно Дюмон – «Ма Лют» (в нашем прокате «В тихом омуте»); Джим Джармуш – «Патерсон»; Педро Альмодовар – «Джульетта». Сенсация фестиваля – немецко-австрийский фильм Марен Аде «Тони Эрдманн» – тоже имя героя, хотя и подменное. В названии американской картины Джеффа Николса Loving, казалось бы, что-то о любви, но Лавинг – это фамилия героя. Добавим к этому списку филиппинскую ленту Брийянте Мендосы «Мама Роза» и победителя «Особого взгляда» – финский фильм Юхо Куосманена «Самый счастливый день в жизни Олли Мяки». Тенденцию, лейтмотив трудно не заметить. Я уже не говорю о названиях, в которых субъектность проявляет себя безымянно, как, скажем, в южнокорейском фильме Пак Чхан Ука «Служанка», или местоименно, как у Паула Верхувена в картине «Она». Можно, конечно, воспринимать этот «поименный» список как случайность. Но в хороших фильмах (а мы говорим о хороших) названия, как известно, содержательны.

В начале нашего разговора я не случайно попытался уточнить: 69-й Канн – это большой фестиваль маленьких фильмов, в которых прибежищем и опорой авторского взгляда на мир является не космос, как в уже упомянутых «Меланхолии» или «Древе жизни», и даже не семья,

о стабилизирующем потенциале которой мы говорили после прошлого, 68-го Каннского фестиваля[1].

На авансцене – и в этом, по-моему, специфика момента – отдельно взятый и конкретно поименованный герой, как и всякий герой, конечно, противостоящий миру, его несовершенству, но уже не от неуемной героической своей силы и уверенности в себе, которые (наверное, со времен Геракла) всегда хоть сколько-нибудь, да превращают имя собственное в имя нарицательное. Нынешние каннские герои – будь то лишившийся работы плотник Блейк из фильма Лоуча или музыкальный критик на пенсии Клара из бразильской картины «Водолей» Клебера Мендонсы Филью – представляют исключительно самих себя. Дом супермена – весь мир – это не про них. Их героическое пространство предельно жестко ограничено пятачком сугубо индивидуального существования, но именно этот последний свой оплот они и пытаются защитить, спасти – кто как может.

Помните финал фильма Кена Лоуча? У гроба героя зачитывают его посмертное письмо: «Я, Дэниел Блейк – гражданин. Не больше, но и не меньше».

Наверное, Лоуч перебирает с правозащитным пафосом. Но таким образом он, видимо, пытается, как всегда, не оглядываясь на ревнителей современного, прежде всего эстетически выверенного, языка, выразить свое ощущение жизненного дисбаланса, ущемляющего не только права человека, но – что важно, к примеру, для меня – его личностное пространство.

Дело ведь не совсем в том, что современный мир агрессивно жесток по отношению к человеку и его правам. Лоуч в своем страстном негодовании закрывает на это глаза, но Блейк во многом и сам виноват, что не может освоить простейший набор компьютерных операций для того, чтобы устроиться на работу или хотя бы получить пособие. Другие же как-то приноравливаются к этим уже рутинным процедурам. Во всяком случае права человека присутствуют в современном сознании как один из ориентиров в общем пакете жизненного благоустройства. В этом пакете нет только заботы о благоустройстве внутреннем. И прекрасно организованный (даже заорганизованный) мир, куда все стремятся попасть (беженцы, к примеру, бегут не наугад, а в Европу), становится все более равнодушным к личностному, душевному содержанию.

В фильме «Тони Эрдманн» как отдушина в предельно регламентированном, рутинном офисно-деловом мире воспринимается поездка утративших именно внутренний, душевный контакт пенсионера-отца Винфрида и его продвинутой дочери бизнес-вумен Инес в румынскую глубинку. Румынские работяги-неумехи выглядят по-человечески гораздо более привлекательно, чем представители общества, за которое так держится Инес, в которое изо всех сил пытается вписаться Румыния и которое старик Винфрид старается хоть как-то расшевелить своими доморощенными шуточками и приколами. Поразительно, но в контексте глобального равнодушия даже посещение любовно по сельским

1. См.: «После травмы». – «Искусство кино», 2015, № 7.

«Я, Дэниел Блейк», режиссер Кен Лоуч

меркам обустроенного сортира становится естественным поводом для пробуждения доверия и взаимной симпатии между местным жителем и Винфридом.

Даниил Дондурей. Может быть, поэтому так и занижен социальный статус героев. Нет среди них ни миллионеров, ни крупных чиновников, ни известных художников и прочих знаменитостей. Нет элиты, представителей которой очень трудно освободить от социальной заданности и ангажированности. Доминируют «маленькие люди».

Лев Карахан. Да. Но с этой социальной дефиницией все не так просто. Еще Гоголь продемонстрировал оборотную сторону обездоленности. После смерти обиженного миром Акакия Акакиевича его призрак начинает этому миру – обидчикам-чиновникам – жестоко мстить. Но то были гротеск и фантасмагория – классический гоголевский смех. Что же касается Лоуча, то у него все наяву и всерьез. Он хочет, чтобы его герой произвел социальный реванш и одержал, по крайней мере, моральную победу на самом деле. Вместо гоголевского художественного преувеличения Лоуч использует преувеличение публицистическое, что выглядит не слишком убедительно: желаемое явно выдается за действительное.

Даниил Дондурей. Ты хочешь сказать, что в действительности ни о какой победе героя Лоуча не может быть и речи?

Лев Карахан. Дело не в герое. Сугубо социальное понимание жизни, с помощью которого Блейк пытается утвердить свой личный суверенитет, – вот проблема. Когда-то, например, в ранних картинах того же Лоуча социальное противостояние героя срабатывало. В деле поддержания внутреннего достоинства оно казалось эффективным и отвечало запросам времени. Но сегодня это не получается. Социальный протест уже давно стал одним из элементов организованного социума, рутины. И Лоучу приходится форсировать этот антагонизм, чтобы мы как можно сильнее

«Водолей», режиссер Клебер Мендонса Фильо

посочувствовали униженному и оскорбленному Блейку. Форсировать Лоуч вынужден и моральную победу Блейка. Его посмертное письмо зачитывается не где-нибудь, а на отпевании в церкви. Никакой содержательной нагрузки этот неожиданно возникающий в финале религиозный мотив не несет, но как пафосная декорация эмоцию нагнетает.

Точно такой же форсаж, в общем-то, достаточно простого социального конфликта происходит и в бразильском фильме «Водолей». Его авторы, как и Лоуч, видят перспективы самоутверждения современного человека только на социальном рубеже. Вселенским злом при этом становится строительная фирма, которая хочет возвести современный квартал на месте конструктивно устаревшего дома, где живет героиня фильма Клара. Она упорно не соглашается принять различные компромиссные предложения строителей. Клара остается в доме одна и в финале, разоблачив жуликов-строителей, справляет торжество справедливости если и не во всемирном, то во всебразильском масштабе.

Даниил Дондурей. Подожди, подожди. Получается, что фильмы, завоевавшие если и не фестивальные призы, то внимание критики и публики, в общем-то, в пролете, а их более или менее заслуженные авторы проявили ужасающую наивность в своих ответах на вызовы времени. Судя по твоему ироническому тону, они даже снисхождения не заслуживают.

Лев Карахан. Заслуживают. И ты прав – с тоном я, наверное, перестарался. Скажу больше: и Лоуч, и бразилец Клебер Мендонса Фильо в своих старомодно страстных социальных иллюзиях мне гораздо ближе, чем вполне соответствующие современному культурному настрою такие изощренные мастера постановочных искусств, как, скажем, Паул Верхувен или Пак Чхан Ук. Они беспафосны, ироничны и неукоснительно соблюдают остраняющую жанровую дистанцию по отношению к затейливым похождениям своих героинь. Они полагают, что лучший ответ,

как ты говоришь, на «вызовы времени» лежит в русле хладнокровной, уклончивой и ни к чему не обязывающей постмодернистской игры, в которой выигрывает тот, кто и саму эту игру может вовремя послать... Так поступает объегорившая всех горячая лесбийская парочка, покидающая «поле боя» на океанском лайнере в ретрофильме «Служанка». Подобным образом действуют и похоронившие всех своих очумелых мужиков светские парижские подружки из фильма «Она», которые неожиданно встречаются в финале на кладбище и покидают его, с уже совсем не дружеским энтузиазмом обнимая друг друга.

Правда, на мой вкус, и этот игровой ответ на злобу дня сейчас не срабатывает так, как в золотые времена постмодерна. Возникают уже какие-то немыслимые, опять же форсированные сюжетные навороты и событийные кульминации, которые заставляют, казалось бы, все еще надежную жанровую «крышу» слегка «подгуливать». О нестабильности этой «крыши», по-моему, свидетельствует последний эпизод в фильме Пак Чхан Ука: подружки-любовницы, уединившись в каюте, засовывают друг другу во влагалище специальные эротические китайские шарики-колокольчики, и нежный звон этих колокольцев уходит куда-то в необъятный простор финальной панорамы океанских вод.

Андрей Плахов. Внимательно слушаю, со многим согласен, но… Начнем с того, что фильм-победитель, «Я, Дэниел Блейк», снят Кеном Лоучем, которого мы знаем почти с детства. Начал он еще в конце 1960-х, пришел из мира английского телевидения, в то время еще только вырабатывавшего свою эстетику. Английское кино, английский театр, как известно, были очень сильными в 60-е годы – движение «рассерженных», «эстетика грязных кухонь» и прочее… Лоуч пришел на это, казалось бы, прочно оккупированное место, воцарился на нем и оказался самым большим долгожителем. Все, кто начинал на этой же территории до него – Карел Рейш, Тони Ричардсон, Линдсей Андерсон, – ушли не только из жизни, но и из сферы актуальных идей, стали принадлежностью истории кино. А Лоуч продолжает снимать в том же самом ключе социального реализма, в котором был сделан его первый фильм для большого экрана «Кес».

Лев Карахан. Вот и я о том – уже никого нет, а он все еще пыжится.

Андрей Плахов. Я бы не назвал это «пыжится». Сразу скажу, что я не в восторге от решения жюри, наградившего фильм «Я, Дэниел Блейк», возможны были другие, более смелые решения, но все-таки это достойная работа. В принципе, этот фильм ничем не отличается от «Семейной жизни», которую Лоуч сделал в 1971 году. Его тематика и стиль законсервировались, но в хорошем смысле слова.

Даниил Дондурей. Можно сказать, что он – идеальный выразитель левого сознания?

Андрей Плахов. Разумеется. Я давно назвал его «королем соцреализма» или «леваком с безупречной королевской репутацией».

Лев Карахан. Лоуч если и король, то все-таки не социалистического, а критического реализма. Соцреализм имеет в виду некоторый социальный идеал, который всеми правдами и неправдами насаждается в жизни.

Такой же социальный идеализм предполагает и реализм капиталистический («капреализм»). Лоуч, мне кажется, далек и от того, и от другого.

Андрей Плахов. В мире Лоуча тоже существует мечта. Как во всякой левой идее, тем более левацкой – ведь он, вообще-то, троцкист… Обычно, когда мы говорим «троцкизм», «левые радикалы», мы понимаем под этим эдакое людоедство на самом деле. Но Кен Лоуч почему-то оказывается исключением из этого правила. Его левизна сближается с ранним христианством. И его идеалы, в общем, христианские идеалы. Он фактически гуру. Например, это очень хорошо видно в фильме «Град камней». Если вы помните, это картина про то, как девочка должна пройти конфирмацию, у нее нет платья, и семья выворачивается наизнанку. Возникают вопросы совести и того, как вообще можно решить эти проблемы, не поступаясь чем-то важным.

Лев Карахан. Гуру троцкизма и раннего христианства? Похоже на какой-то стиль «фьюжн», а не на выверенный стиль Лоуча.

Андрей Плахов. В том-то и дело, что у него все прекрасно соотносится. Не знаю как. Это просто какой-то уникум. Я вижу, например, молодых людей, которые подходят к нему на фестивале в Локарно и говорят: «Господин Лоуч, скажите, как нам жить. Вы – наш учитель». А он после показа какого-то фильма приглашает всех зрителей Пьяцца Гранде, ни много ни мало восемь тысяч человек, на прием в Гранд-отеле. И все приходят, сидят на ступеньках до утра, пьют пиво, а он им рассказывает, как и зачем жить. В общем, и новейший фильм Лоуча вызывает только уважение – и ничего более. Мало того, уже после фестиваля произошли события, которые заставили меня еще выше оценить эту работу. Мне казалось, что все-таки Лоуч был наиболее актуален во времена Маргарет Тэтчер, когда правый либерализм пошел в мощное наступление на шахтеров, вообще на рабочий класс. Потом пришли лейбористы, нравы смягчились. И вот на волне Brexit к власти приходит новая «железная леди». Таким образом, выходит, что Лоуч вместе со своим кинематографом и зрителями совершил целый круг по британской истории – и вновь оказался на острие актуальности. Кстати, решение главного жюри совпало и с экуменическим призом, что чрезвычайно симптоматично. В то время как критики выбрали фильм Марен Аде «Тони Эрдманн» – тоже стопроцентно гуманистический, но стилистически более изощренный.

Лев очень точно определил сюжет фестиваля: действительно, в центре внимания оказались маргиналы, борьба с рутиной или с закостеневшей системой. Но одно дело, когда борются герои Кена Лоуча, почти не изменившиеся за полвека, другое – когда на авансцену выходят люди иных поколений, а фильмы строятся на основе других режиссерских принципов – например, в «Джульетте». И тут мы видим, что Альмодовар, намного моложе Лоуча, «прогрессивнее» в эстетическом смысле, к сожалению, рано постарел, утратил естество и органику.

Даниил Дондурей. Он потерял эстетическую харизму, уже не привлекает нас какой-то энергосмысловой неожиданностью, национальной испанской экспансивностью. Как-то он обесточился…

Лев Карахан. А мне кажется, что Альмодовар как истый постмодернист просто вывел свой остраняющий прием на максимум, как и все, кто сегодня не уверен, что «игровой» ответ сработает, и словно окуклился в мини-сериальной эстетике.

Андрей Плахов. В общем-то, он с самого начала опирался на сериальную культуру. Хотя и тема «Джульетты» смотрится неслучайной на этом фестивале: исчезнувшая дочь, попытка матери возродить с ней отношения – попытка, которая стоит ей почти всей жизни. Это действительно ключевая тема фестиваля. И я бы сказал так: в борьбе с рутиной на уровне глобального социума победить нельзя, как сказал совершенно верно Лев. Победа может быть только символической или моральной – как в «Дэниеле Блейке». Но победа может оказаться более реальной в каком-то более узком пространстве, например семьи. Здесь все же возможно что-то сдвинуть, изменить. Об этом говорит фильм Марен Аде, об этом же, с другой стороны, фильмы Мунджу и даже Альмодовара.

Лев Карахан. Согласен, что-то изменить можно. Но как это делают герои фильма «Тони Эрдманн». Их борьба на самом деле не укладывается ни в русло социального, ни в русло игрового противостояния рутине. Может, конечно, показаться, что все в фильме Марен Аде подчинено той стихии глобального розыгрыша, которую неутомимый Винфрид противопоставляет унынию корпоративной работы и отдыха. В свою игру он пытается втянуть и зацикленную на бизнесе дочь. Евгений Гусятинский в своей рецензии в фестивальной газете ММКФ «Манеж» пишет, что настоящее высвобождение героев фильма происходит только через полное и радикальное выпадение из уже не работающих ролей «отца» и «дочери»... выпадение через игру в нелюбовь, в идиотов, через притворство, клоунаду, маскарад и т.д.[2].

Выходит так, что тренд дня – перещеголять в скептическом отношении к подлинности чувств самого Умберто Эко, который сказал: «Фраза «я тебя люблю» уже ничего не значит, если произносить ее напрямую». А по-моему, в фильме Марен Аде открывается совсем другая перспектива. Она меня и привлекает. Именно маскарадная, игровая стратегия приводит в «Тони Эрдманне» к полному фиаско. Кстати, Инес вовсе не выпадает из роли дочери, а, наоборот, впадает в нее как наследница отца по прямой. Достаточно вспомнить ту жесткую пародию на современные внутренне обесточенные сексуальные отношения, в которую Инес, подхватывая игровые инициативы отца, превращает интимное свидание со своим «румынским любовником». Но даже работая в тандеме, эпатируя, провоцируя и пародируя мир, теряющий интерес к живому человеку, отец и дочь приходят к неутешительному результату.

Мир либо не чувствителен к очень напористому немецкому юмору папы и дочери, либо легко переплавляет игровой вызов и бунт во вполне приемлемые для сообщества коды. Например, нарушающему все нормы приличия выходу полностью обнаженной Инес к своим гостям сами же гости быстро находят стабилизирующее ситуацию название – naked

2. См.: Гусятинский Е. Любовь. – «Манеж», 2016, № 2 (124).

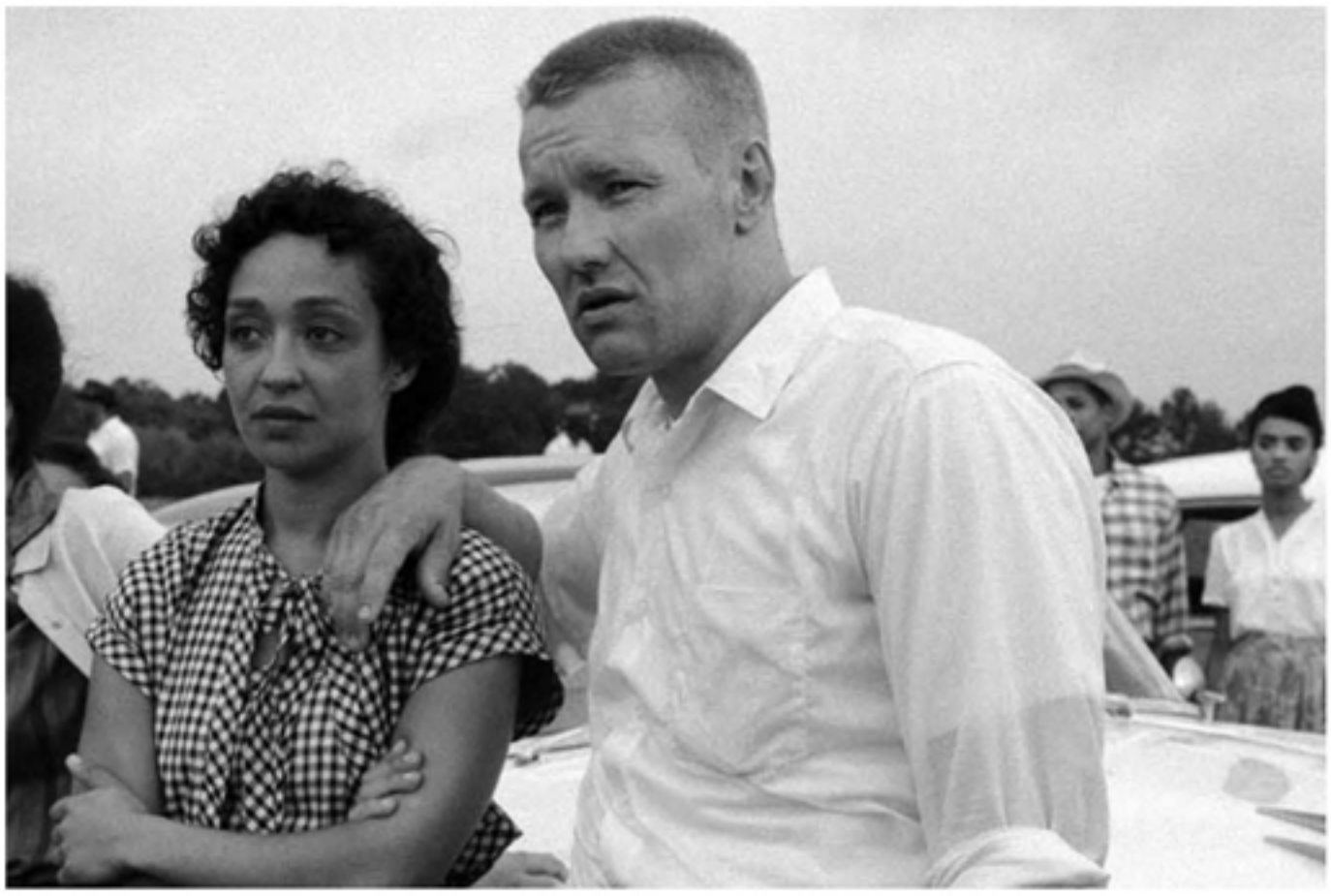
party, – и все сразу становится благопристойным. А начальник Инес, шокированный ее видом и сбежавший с вечеринки, в скором времени возвращается – уже голый. Времена, когда «полную обнаженку» можно было преподнести как протест, давно прошли. Помните, какой эпатажной казалась многим английская картина The Full Monty – «Мужской стриптиз», в которой пролетарии, бросая вызов безработице, устраивали платный стриптиз. Но это было лет двадцать назад.

Подлинная итоговая кульминация фильма связана вовсе не с игрой и маскарадом, а именно с возвращением героев к себе – настоящим, на поминках матери Винфрида (она же бабушка Инес). И это не случайный, пристегнутый к основному действию финал. Он накапливается в череде профанных не только по форме, но и по существу решений, которые опробуют герои, стремящиеся преодолеть кризисное состояние мира. Еще до того, как Винфрид начинает свои воспитательные розыгрыши, где-то в середине фильма Инес спрашивает отца: «Папа, зачем жить?» В этой сцене Марен Аде мастерски удерживает художественный баланс на грани резонерства именно за счет того, что вопрос особо не акцентируется и кажется проходным – из набора дежурных фраз.

И только в самом конце, оставшись с Инес наедине, он скажет приблизительно следующее: «Время течет быстро, его нельзя остановить, хотя мы и пытаемся что-то подправлять. Но не все проходит, что-то остается. Я вспоминаю, как учил тебя кататься на велосипеде или как ждал тебя на автобусной остановке. Может, ради таких мгновений и стоит жить». После этих слов Инес остается одна и погружается в ту внутреннюю сосредоточенность и тишину, которая если и не является еще образом душевной гармонии, то явно способствует ее достижению – в отличие от ажитации маскарада. Не случайно именно в финале Инес вынимает изо рта вампирские зубы, которые были неотъемлемой частью маски «Тони Эрдманн», – маскарад окончен.

Даниил Дондурей. Я лично не воспринимал глубинный концепт Марен Аде как желание показать тщетность маскарада, игры, как стремление обратиться к внутренней сосредоточенности, тем более тишине. Для меня это было яркое предложение выйти за пределы социальной нормы, бесконечных ролевых и этических предписаний. И конечно же, политкорректности. Она говорит нам о том, что человек много сложнее, тоньше, креативнее. Его потенциал колоссален. Он способен вести себя непредсказуемо, летать даже тогда, когда у него нет во рту вампирских зубов.

Лев Карахан. Но похожий момент зависания, мгновенной адекватности самой себе переживает в финале и героиня Брийянте Мендосы мама Роза, казалось бы, без остатка поглощенная безумным филиппинским социумом. Счастливым становится день и для Олли Мяки, когда он, только что проигравший бой за чемпионский титул по боксу, воссоединяется со своей деревенской возлюбленной и просто запускает по воде камушки. Близок мне своей способностью обретать время во времени, *свое* время в будничной рутине – пусть даже это будет мгновенная адекватность



Loving, режиссер Джефф Николс

самому себе – и герой Джима Джармуша Патерсон. Ему, для того чтобы утвердить свой суверенитет и внутреннее достоинство, не нужны ни социальный реванш, ни бесконечные игры.

Андрей Плахов. Не вижу здесь никакого противоречия. На одном уровне сюжет Марен Аде о том, как отец с дочерью были разделены стеной отчуждения, а потом путем его усилий стена была сломана. Но для этого пришлось изменить саму дочь, и здесь мы переходим на другой уровень метаморфозы. Героиня была автоматом, машиной для бизнеса. А благодаря отцу она, как ты правильно сказал, обретает себя, становится человеком, способным рефлексировать не только свои дочерние обязанности, но и смысл существования тоже.

Даниил Дондурей. Я согласен с Андреем: без выхода за пределы разумности никакого обновления героев в фильме «Тони Эрдманн» не смогло бы произойти. Одна из важнейших фестивальных тем этого года – противостояние рутине. Но не только рутина, жизненный застой являются балластом для современного человека. Потребительское и лояльное поведение, разные виды автоматизма, обеспечивающие качество жизни и отношений с начальством, мужьями, детьми. Переосмыслить все эти нормы, хотя бы просто осмыслить их без эмоционального выхода за их границы, без определенной доли безумия – невозможно.

Ты можешь и должен выйти за пределы опустошающего автоматизма, навязчивых правил правильной речи, правильных действий. Нужен новый взрывоопасный опыт переживаний и ориентации в современном непростом мире. Да хоть бы и опыт каннибалов из фильма Брюно Дюмона «В тихом омуте». Люди – очень сложные психологические существа. Они должны по мере сил и способностей раскрепощаться. И тогда у них есть шанс вернуться к человеческому.

Андрей Плахов. Это называется трансгрессия. Стать каннибалом, а потом…

«Мама Роза», режиссер Брийянте Мендоса

Лев Карахан. Я что-то плохо представляю себе это «потом» – возвращение к человеческому через каннибализм.

Даниил Дондурей. Не надо понимать так буквально. Это же метафора. В фильме «Тони Эрдманн» все сделано очень тонко. Ненавязчиво. Когда героиня бросает в сторону свою одежду, это не более отважный жест, чем когда она начинает петь, будучи уверенной, что петь не умеет. Импровизированный домашний концерт – это просто выдающаяся сцена. Головокружительные атаки на норму есть и в других фильмах каннской программы. В фильме Верхувена, например, тоже много про безумие. Мы не знаем, что переживает героиня Изабель Юппер, что с ней происходит. Не знаем, ее действия от безумия или она провоцирует незнакомца на безумие? Она подсознательно жаждет насилия? Насилие для нее невероятное удовольствие? После нападений она ни разу не обращается в полицию. Все это тоже выход за пределы наших схем жизни.

Во многих фильмах обсуждается спасительная миссия безумия, явного выхода за пределы правильности, лояльности. Предписаний. Это такой же ресурс и, может, даже больший, чем взаимопонимание отца и дочери. Потому что про отношения в семье человечество за сто лет много фильмов наснимало. Про семью как альтернативу общественному, государственному, национальному, глобальному.

В замечательном фильме Кристи Пуйю «Сьераневада» есть этот потенциал – преодоление прессующих родственных отношений. Все собрались на панихиду, все – родственники, все рядом. Режиссер показывает, какой это гигантский и сложный мир, сколько в нем непопаданий, обид, иронии, противостояний. И все это скопление автоматизма преодолевается кинематографически, изнутри – движением камеры. Не хуже, чем в фильме того же Пуйю «Смерть господина Лазареску». Эти фильмы сомасштабны.

Моя гипотеза по поводу ориентиров Канна-2016 – выход за пределы нормы. Всеми возможными способами. В этом контексте проигрывают фильмы типа «Это всего лишь конец света» Ксавье Долана, где все достаточно традиционно.

Андрей Плахов. А мне кажется, там как раз это тоже есть.

Даниил Дондурей. Если только иметь в виду зашкаливающую семейную истерику… В общем, согласен, герои Долана тоже по-своему безумны. Есть своя странность и в тончайшей пристальности Джармуша. В частности, собака у него – абсолютный философ. Она даже умнее его жены.

Лев Карахан. Но собака у Джармуша съела все стихи Патерсона, и он задумчиво говорит этой довольно зловещей собаке: «Я не люблю тебя, Марвин».

Даниил Дондурей. Может, и хорошо, что съела? Собака там знает об этой жизни больше других, она настоящий мудрец, философ. Зачем-то каждый день валит пресловутый почтовый ящик, который Патерсон регулярно подправляет, возвращаясь с работы. И всегда эта удивительная собака очень точно выбирает место для наблюдения за водителем-литератором Патерсоном.

Андрей Плахов. Вы знаете, что собака умерла после съемок? Боюсь, что она эмоционально перетрудилась на съемках, чрезвычайно ответственная и нагрузочная роль, без шуток.

Лев Карахан. Мне жаль реальную собаку. Без шуток. Но что такое усложнение, на котором так настаивает Даниил: давайте все усложним, нарушим норму, каннибализм как спасение, собака-философ, пожирающая стихи… Впечатляет. Вот только что в этом нового? Постмодернизм уже много лет и в теории, и на практике отступает от нормы, прославляет трансгрессии и атакует системное мироустройство под знаменитым лозунгом Лиотара «Война целому». Дает ли эта война какой-то результат, внутренне укрепляющий современного человека? Не думаю. Если и дает, то очень специфический. Даже такой заядлый постмодернист, как Ларс фон Триер, которого не заподозришь в большой любви к норме, еще в момент выхода его скандального фильма «Идиоты» высказал законное опасение, что он «жонглирует понятием нормы, балансирует между дозволенным и недозволенным. Если же вовсю девальвировать разумное, мир полетит ко всем чертям»[3]. Сейчас это высказывание фон Триера звучит, по-моему, не менее актуально, чем двадцать лет назад. Поскольку возможность хоть как-то компенсировать мировую дисгармонию и дисбаланс, культивируя недозволенное, кажется все менее очевидной. Прежде всего тем, кстати, кто пытается осуществить такую компенсацию. Именно неуверенность в достоинствах *метода* провоцирует его неумеренную возгонку и форсаж – как у того же Верхувена, где маньяк на маньяке и маньяком погоняет. Экстремального насилия, перверсий, педофилии, вампиризма, безумия уже недостаточно. Теперь каннибализм – «наше все».

Не знаю, насколько пробуждает в человеке человеческое каннибализм в фильме «Сырое» (реж. Жюлия Дюкурно), который стал в этом году

3. См.: «Искусство кино», 1998, № 12, с. 59.

сенсацией каннской программы «Неделя критики». Я фильм не видел, но говорят, там все по-настоящему. А вот у Дюмона в его «В тихом омуте» каннибализм отнюдь не метафора расширения жизненного пространства. Совсем наоборот – это крайняя деградация того мира, который заслуживает у автора картины только издевки – жанра черной комедии. В этом мире, который, как и предрекал фон Триер, «летит ко всем чертям», людям только и осталось, что жрать друг друга. По-моему, Дюмон выражает своим фильмом глубочайший пессимизм по поводу мира, который усложняется таким «каннибальским» способом, и видит в этом усложнении тупик, а не выход из положения.

Не *сложное*, а именно *простое* обнадеживает сегодня. Так мне кажется. Пару лет назад мы говорили о том, что Канн «обнулился» и пытается разобраться в современности на каком-то элементарном уровне. Опыт нынешнего фестиваля – это тоже в некотором роде *упрощение* – взгляд на человека в его принципиальной возможности обрести себя в малом, суверенном, личном времени.

Андрей Плахов. Мне понравилась идея безумия как некая доминанта этого фестиваля. Я немного по-другому попробую это сформулировать.

Я бы разделил каннские фильмы на две категории. Те, в которых присутствует это провокационное безумие, и те, в которых его нет. Это, возможно, хорошие фильмы, и как раз они победили на фестивале. Я имею в виду картины Лоуча, Мунджу, в которых все четко, очень рационально построено, обозначена проблема – понятно какая: совести, компромисса, идти на него или не идти. Формально фильм Мунджу победил, он получил приз за режиссуру, но в каком-то внутреннем ощущении, мне кажется, он проиграл картине Пуйю. Хотя я не могу сказать, что на сто процентов удовлетворен его фильмом тоже. Мне кажется, что Пуйю в какой-то момент потерялся в бесконечных перипетиях этого семейного лабиринта и немножко ушел в «мыльную оперу»… Но тем не менее в его фильме есть своего рода безумие, есть провокация. В данном случае эстетическая. Как кто-то написал в Фейсбуке, фильм гениальный, только бы вот сократить его на сорок пять минут. Так ведь в длительности вся суть этого метода!

Но есть фильмы, в которых безумие воцаряется и захлестывает с самого начала, становится сюжето- и стилеобразующим. Это инфернально-саркастическая «Она» Верхувена, это трэшевый «Неоновый демон» Николаса Виндинга Рефна. И, как ни странно, «Тони Эрдманн» – причем в нем экстравагантность и безумие произрастают наиболее органично. Собственно, в этом его огромное преимущество перед другими картинами: Марен Аде выводит традиционный, рутинный сюжет в область, где происходит разрыв шаблона, возникают новое пространство смыслов, эстетическая загадка, магия. И, наконец, совершенно изумительный «Патерсон» Джармуша, весь построенный на какой-то поэтической гипотезе, что человек и город могут быть тождественны. В этом смысле Джармуш со своим чувством трансцендентального вообще стоит выше всех: ему не надо педалировать безумие, оно присутствует

«Служанка», режиссер Пак Чхан Ук

имманентно. И как раз обратный случай – это «Джульетта», в которой как будто бы все должно быть экстравагантным и сумасшедшим, а на самом деле сводится к достаточно банальной истории, которой мы даже не особенно сопереживаем, оцениваем ее достаточно дистанционно. Еще мы не упомянули фильм Дарденнов – ключевых фигур наших обсуждений.

Лев Карахан. А что Дарденны? Дарденны – это Лоуч сегодня. Они такие же «иллюзионисты», как и Лоуч: верят, что один в поле воин и мораль можно построить усилием воли. Только у Дарденнов концепция скорее нравственно-социальная, а у Лоуча – социально-нравственная.

Для меня лучший фильм Дарденнов – «Сын». В нем была предъявлена та глубоко скрытая внутри человека душевная работа, которая происходит помимо его воли и наперекор всем социальным, психологическим предрассудкам и предубеждениям – в силу одного только нравственного чувства, изначально присущего человеку. И не было там никаких радужных упований на цепную реакцию нравственности, которую порождает своим исключительным благородством героиня фильма «Неизвестная». Под ее влиянием трогательно раскаивается и бежит сознаваться даже убийца проститутки.

Андрей Плахов. Может, мы «переели» Дарденнов, снимающих чуть не каждый год и показывающих все свои работе в Канне? Один мой молодой знакомый пошел по моей наводке смотреть фильм Дарденнов в первый раз, он и его жена никогда прежде не видели их фильмов. Много читали про этих режиссеров, но не смотрели. Я думал, бог его знает, как молодые люди это все воспримут. Они позвонили и сказали, что совершенно потрясены. И он, и жена, а она даже еще больше, потому что она сама работает врачом и смотрела это кино не только с общечеловеческой точки зрения, но и с профессиональной. При всем реализме Дарденнов,

«Самый счастливый день в жизни Олли Мяки», режиссер Юхо Куосманен

даже не в самом прекрасном их фильме, проглядывает метафизическая изнанка реальности.

Даниил Дондурей. Практически все режиссеры программы этого года тяготятся реальностью. Стремятся выскользнуть из нее.

Андрей Плахов. Это выход, да. Понятно, что Верхувен делает трансгрессивный фильм, который изначально так задуман. Кроме того, это жанровое кино, его могло бы и не быть на Каннском фестивале, сам по себе он ничего не определяет. В отличие от его же «Основного инстинкта», который в свое время произвел скандал в Канне и стал манифестом «новой эротики». С профессиональной точки зрения «Она» сделана безупречно, но картина замкнута в своем жанровом спектре и о реальности почти ничего не говорит. Да, конечно, тотальный мир игры (от эротической до компьютерной), но главного нерва современной жизни фильм не затрагивает. И в этом смысле я понимаю жюри, которое Верхувена проигнорировало, все-таки они действительно хотели наградить гуманистические картины, описывающие страдания простых людей, их проблемы, их борьбу и прочее.

Лев Карахан. Жюри «Особого взгляда», с восторгом наградившее главным призом простую финскую картину «Самый счастливый день в жизни Олли Мяки», проявило, по-моему, настоящую дальновидность, в отличие от жюри основного конкурса, сделавшего ставку на проверенную – так и хочется сказать «веками» – традицию социального кино, на Кена Лоуча.

Даниил Дондурей. Мы сейчас спорим по поводу новых смысловых вызовов, а главное жюри ответило на старые.

Лев Карахан. Я бы уточнил: они поддержали старые ответы на новые вызовы.

Даниил Дондурей. Жюри, возможно, поосторожничало, но зато глава фестиваля Тьерри Фремо превзошел самого себя. Я не думал, что он такой

тонкий стратег. Берет две радикальные, но очень разные по своим жанровым решениям картины – Верхувена и Дюмона. И та и другая жанровые настолько, что их вполне можно назвать коммерческим кино. Добавляет к ним сугубо авторские, такие как «Тони Эрдманн» и «Патерсон». Остраняя тем самым жанр, показывая его не менее значительный, чем у авторского кино, содержательный ресурс. Таким образом, он делает более универсальной современную проблематику, заставляя и смеяться, и дрожать от ужаса, и постигать истинные смыслы реальности одновременно.

Андрей Плахов. На примере Верхувена, кстати, видно, как эволюционировал постмодернизм. Этот режиссер, бывший одной из его главных фигур, не завершил еще свою карьеру, но закольцевал сюжет, начатый «Основным инстинктом», новым великолепным фильмом. Он показывает, что постмодерн, устаревший как мироощущение и как стиль, по-прежнему жив. Но жив в виде жанра, чисто развлекательного зрелища. Все-таки он уже не определяет общую культурную ситуацию. Общую ситуацию скорее определяют, мне кажется, фильмы Джима Джармуша и Марен Аде, хотя и они тоже содержат в себе элементы постмодернизма.

Даниил Дондурей. Это два лучших фильма на фестивале – тут, думаю, мы сходимся во мнениях.

Андрей Плахов. Джармуш ведь тоже вышел из постмодерна.

Лев Карахан. Но, как и братья Коэн, к примеру, всегда был блуждающей звездой на его небосклоне.

Андрей Плахов. Иронически использовал возможности постмодернизма.

Лев Карахан. Балансировал на грани…

Андрей Плахов. И тут, мне кажется, перешел эту грань, как бы вернулся в пространство модернизма. Не случайно его герой, при всей его внешней скромности и неамбициозности, в общем-то, своего рода проклятый поэт, что типично для эпохи модернизма. Я вообще думаю, что сейчас модернизм каким-то образом возвращается, просачивается через трубу постмодерна. Вылезает с другой, неожиданной стороны – и оказывается, что он еще жив. Думаю, что и фильм Марен Аде, в общем, тоже имеет отношение к этому процессу. Это кино как будто и традиционное, с одной стороны, с другой – даже немного коммерческое, и это очень хорошо. Давно говорят, что немецкое кино возрождается, но я никак не мог получить этим слухам убедительного подтверждения. Либо коммерция, либо какое-то аутичное, эстетское, слишком камерное кино. А тут как раз очень плодотворное соединение постмодернистской свободы, авторской интонации и гуманистической идеи. Жюри не было готово к этой новой формуле.

Лев Карахан. Старые формулы они тоже подвергли весьма осмотрительной академической селекции. Два очень значительных и остросоциальных румынских фильма, в общем-то, остались в тени гражданского пафоса Кена Лоуча, уже дважды награжденного «Золотой пальмой». Хотя Мунджу и получил приз за режиссуру.

По-моему, румыны в своих длинных и как бы занудных фильмах дают прямой и честный взгляд на печальные, я бы даже сказал отчаянные

перспективы человека, целиком и полностью идентифицирующего себя с современным социумом, – в отличие от впадающих в эдакий еврооптимизм Лоуча и Дарденнов. И если у Мунджу все-таки возможен хэппи энд – дочь героя в финале торжественно получает аттестат зрелости и вроде бы не собирается суетиться так, как ее отец (вот вам и приз за режиссуру), то у Пуйю герои буквально захлебываются от своей социальной, семейной обреченности. Картина кончается тем, что они беспомощно и вроде как беспричинно смеются, потому что никакого другого выхода у них нет. В своей социальной зацикленности они пропускают мимо ушей то, о чем говорит им приглашенный на поминки священник: второе пришествие, может быть, уже давно началось, а мы просто не знаем об этом, не замечаем этого. Так не замечают постоянно присутствующих в глубине кадра развалин монастыря (не случайно фильм снят в бухте Сан-Мишель) «разыгравшиеся» герои Дюмона. Мне кажется, он, как и румыны, драматически честен в оценке современного социума. Просто румыны предъявляют свою оценку не в условном, а в реальном формате.

Андрей Плахов. Знаешь, почему это происходит? Потому что в Румынии не было постмодернизма. Он там не успел развиться. Новые румыны прямиком прошли путь от соцреализма…

Даниил Дондурей. Прошли в постдок.

Лев Карахан. Вроде того. Давайте вернемся к Джармушу, который действительно сделал одну из лучших своих картин. У каждого из нас свой к ней подход, но мне интересно, как вы интерпретируете такой, может быть, загадочный и интересный для интерпретаций мотив фильма, который связан с задвоением реальности. В кадре постоянно появляются близнецы, в финале случайный собеседник героя, японец, как и герой фильма, любит поэмы Уильяма Карлоса Уильямса; фамилия героя и название города, в котором он живет, совпадают: Патерсон. Интересно, что именно городу Патерсон, его повседневной жизни посвящена и главная эпическая поэма Уильямса.

Трудно заподозрить Джармуша в том, что он просто по неосмотрительности запустил в фильм такое количество подобий.

Даниил Дондурей. Мне кажется, что Джармуш как выдающийся режиссер все время ищет какие-то ресурсы, для того чтобы поддержать – не знаю, как это сказать, – присутствие художника в каждом человеке. Для него все эти удвоения – ресурс. Встреча с девочкой-близняшкой – ресурс для писателя. Орнаменты и узоры – ресурс для художницы, жены героя. Отношения героя с колоритными посетителями бара – тоже ресурс. У Джармуша всё – материал для того, чтобы именно в деталях почерпнуть энергетику, возможность какого-то нового сверхтонкого понимания жизни. Такое получается только у художественно одаренных натур – как сам Джармуш, как его герой. Режиссер пытается заразить этой одаренностью своих потенциальных зрителей. Он всегда работает на мини-микронном уровне. Он – нанохудожник, он ищет и находит фактуры, чтобы вдохнуть в нас оптимизм через эти художественные нанотехнологии.

Лев Карахан. Может быть, на поверхности – ты прав – *нано*. Но внутри совсем другой, необъятный масштаб чувств и переживаний. Не случайно в одном из поэтических опусов героя, которые настолько в смысловом контексте фильма важны, что Джармуш воспроизводит их на экране графически, говорится о четвертом измерении реальности – о времени: сначала, в детстве, было три измерения, как у коробки из-под ботинок, а потом появилось четвертое. В этом четвертом измерении герой преимущественно и обитает – в *своем времени*. Достаточно независимо от окружающего его трехмерного социального пространства – со всеми его нормами, безумными отступлениями от нее и той рутиной жизни, которая при высочайшей степени внутренней адекватности героя самому себе его не только не смущает, но как бы и не касается.

Настоящей драмой для Патерсона может стать только *нарушение этой адекватности*, которое по «философскому» своему складу собака трикстер Марвин как раз и производит, сжирая тетрадку со стихами. *Как* именно водитель автобуса из своего несчастья выруливает, говорить не буду – скажете, спойлер. Но *куда* выруливает, скажу: опять же в четвертое измерение. И снова, как в начале, на экране возникают рифмы, удвоения, близнячество, которые присутствуют у Джармуша как удивительный образ внутреннего равновесия, симметрии, гармонии и адекватности себе.

Андрей Плахов. Мы знаем, что двойники – частые гости в искусстве. Например, у Киры Муратовой близнецы регулярно фигурируют. Джармуш как будто играет в простоту. Все такое привычное, элементарное, этот городок, простая жизнь. Но она сама по себе двойственна. Вот жена героя, очень милая, исполненная лучших намерений – но на самом деле она давит его поэтическую природу, профанирует ее. В то время, как собачка, которая пожирает тетрадку со стихами, дает ему аванс на будущие гениальные свершения. Фактически это тоже как бы удвоение реальности. Есть жена и есть собачка. А можно сказать и так: герой выпил лишнюю пинту пива в своем любимом баре, и у него стало двоиться в глазах.

Лев Карахан. Прекрасное постмодернистское резюме для нашего разговора. Ты прав: постмодернизм хоть и устарел, но жив. Проблема только в том, что игровые ответы на «проклятые вопросы» могут, конечно, эти вопросы подвесить и даже отложить – надолго. Ответить на них не могут. ◆

Евгений Гусятинский

ВСЕ – ДРУГИЕ

FESTIVAL DE CANNES

«Тони Эрдманн»
Toni Erdmann
Автор сценария, режиссер Марен Аде
Оператор Патрик Орт
Художники Зильке Фишер, Малина Ионеску
В ролях: Петер Симонишек, Сандра Хюллер, Михаэль Виттенборн, Томас Лойбл, Тристан Пюттер, Хадевих Минис, Люси Расселл, Ингрид Бису, Влад Иванов, Виктория Кочас и другие
ARTE LLC, Coop99 Filmproduktion, HiFilm, KNM, Komplizen Film, Monkeyboy, Südwestrundfunk (SWR), Westdeutscher Rundfunk (WDR)
Германия – Австрия
2016

←
«Тони Эрдманн»

Год еще не закончился, но уже понятно, что его главным открытием стал «Тони Эрдманн», всего лишь третья работа тридцатидевятилетней Марен Аде. Если взять последние лет пять, а то и десять, то трудно вспомнить другой фильм, который бы вдруг объединил всех – аудиторию и индустрию, критиков из мейнстримной прессы и радикальных синефилов, эстетов и популистов, вместе хохотавших и одновременно плакавших на показах картины в Канне. Случай по нынешним временам беспрецедентный. Фильм купили все страны, которые покупают зарубежное кино, а в Америке его будет выпускать Sony, что почти всегда приводит к номинациям на «Оскар». Проморгавшие «Тони Эрдманна» члены каннского жюри не в счет – они триумфально не оценили не только прорыв Аде, но и вообще все лучшее, что было в конкурсе.

Понять причины всеобщего единения вокруг «Тони Эрдманна» – значит разобраться не только в природе фильма, но и в ожиданиях, упованиях, пристрастиях, а также эмоциальном потенциале современного зрителя – в диапазоне от профессионального до неискушенного, – которые он сам не всегда осознает. Или не осознает совсем.

Наверняка и авторы фильма не ожидали такого приема. А если принять во внимание незаинтересованную оптику и остраняющий несентиментальный взгляд Марен Аде, то «Тони Эрдманн» можно рассматривать как идеальную лакмусовую бумажку, проявившую точки соприкосновения людей и систем, находящихся по разные стороны баррикад. Неочевидная коммуникабельность фильма, сделанного выходцем из вроде бы герметичной «берлинской школы» – то есть социальное воздействие «Тони Эрдманна», – замечательно срифмовалась с его

сюжетом и темой, связанными с полной утратой и отчаянным поиском, а также блокировкой связей в эпоху постглобализма – эпоху, уже не объединенную ничем, кроме разнообразных фикций и мыльных пузырей. Их производством и занимается Инес (Сандра Хюллер) – молодой боевой агент глобального рынка и виртуальной экономики, делающей деньги из ничего.

Инес таскается по миру, консультируя разные корпорации на предмет слияний, поглощений, аутсорсинга и прочих хитростей неолиберальной экономики. Живет везде и нигде – между Европой и каким-нибудь Сингапуром, не нуждаясь в постоянном доме, семье и экономно ограничивая свою личную жизнь лишь нуждами тела. Марен Аде, конечно же, не просто так перегружает фильм подробностями ее службы, немного разворачивая его в сторону «производственной драмы» о человеке, который, по сути, не производит ничего.

Экономическая болтовня – многословная и малопрозрачая, которой безукоризненно владеет главная героиня, как бы отвлекает, а на самом деле обостряет центральный сюжет фильма – отношения Инес и ее пожилого отца Винфрида (Петер Симонишек). Школьный учитель музыки на пенсии, оставшийся жить в немецкой провинции, он отстал от дочери на несколько поколений, почти не видит, не слышит, не знает ее и даже шутит, что нанял кого-то исполнять ее роль. Большой, грузный человек, он еще и балагур с весьма специфическим чувством юмора. Безобидные шутки и розыгрыши пенсионера направлены лишь на то, чтобы его заметили и обогрели, но производят, естественно, обратный эффект: они так же неуместны, как и его старость, его неприкрытое одиночество, его непопадание во время.

Отец не понимает, где пропадает его дочь и чем конкретно она занимается, что составляет ее слепую занятость, – точно так же, как не до конца понимают это и зрители. По словам Аде, именно тут пролегает главный поколенческий разрыв, ставший разрывом классовым. Винфрид принадлежит к поколению европейских шестидесятников – нонконформистов и хиппарей, сумевших сохранить дух своей молодости, – отсюда, возможно, и его дикий, «непричесанный» юмор. Но он чувствует себя абсолютно ненужным сегодня, в эпоху победившего капитализма и корпоративных отношений, определяющих и отношения личные, в которой так свободно – вернее, обманчиво свободно – чувствует себя Инес. Хотя именно поколение Винфрида, замечает режиссер, и сделало нынешнюю эпоху возможной, проложило к ней путь.

После смерти своего пса Винфрид без спроса навязывается к Инес в Бухарест: вроде как на пару дней – посмотреть город, но потом тайно остается. Называет себя Тони Эрдманном, напяливает клоунский парик, выпячивает вставную челюсть, надевает дурацкие очки и в таком виде начинает ходить за ней повсюду. Появляется откуда ни возьмись на ее деловых встречах, ужинах, вечеринках и всякий раз вводит всех в ступор своими эскападами, заставляя дочь задыхаться от смущения и провоцируя ее – застегнутого на все пуговицы корпоративного

«Тони Эрдманн»

функционера – на ответную игру. На сбой или личный «экономический кризис», выталкивающий Инес из ее стерильной зоны комфорта. Она же – зона комфортного отчуждения, уже не опознаваемая в таком качестве.

Лейтмотив всех фильмов Аде – разлад, рассинхрон между лицом и маской, ритуалом и его смыслом, человеком, всегда обреченным быть актером, и его (социальной) ролью. Этот разлад неизбежно приводит к фатальным сбоям в коммуникации, отношениях, связях. К разрывам в языке, из которых в то же время язык только и состоит.

В дебюте Аде «Лес для деревьев» (2003) молодая бескорыстная учительница Мелани – практически триеровская «девушка с золотым сердцем» – переезжает в незнакомый Карлсруэ преподавать в школе и никак не может найти там свое место – но только из-за того, что слишком (здесь это ключевое слово) старается встроиться в новую среду. Чересчур старается быть полезной, не сознавая, что чужое соучастие, внимание и даже дружба имеют жесткие границы и провоцировать – пускай невольно, из лучших побуждений – другого их переступить значит обречь себя на остракизм.

Эти же границы нормы провоцируют Мелани на безуспешный бунт и личный коллапс. Приводят сначала к эксцессу или избытку в виде чрезмерной, абсурдной благодетельности – чтобы обрести новых друзей, идеалистка Мелани даже готова собирать и выбрасывать их мусор, – а потом к выпадению в осадок, превращению в лишнего человека, чья навязчивая забота никому не нужна, потому что общество вообще не терпит излишков.

Ничего лишнего – ничего личного, и даже у доброты должны быть пределы, переступать которые – преступление. Трагический замкнутый круг, из которого можно выйти только ценой добровольного

«Тони Эрдманн»

отчуждения – самопожертвования уже не ради другого, чем Мелани впустую занимается всю дорогу, а ради самого себя.

Удивительно то, что этот сложнейший сюжет, под микроскопом исследующий кровеносную систему общества и отдельного индивида, Марен Аде воплотила в форме легкой прозрачной комедии, практически малобюджетного пролетарского «ситкома», который выворачивает наизнанку, травестирует современный миф о «девушках в городе»: город в данном случае индустриальный, маленький, нестоличный, а между девушками контакт так и не возникает (смешно и не случайно Мелани спрашивает свою несостоявшуюся подругу о том, смотрела ли та «Секс в большом городе» – знаменитый сериал является единственной культурной отсылкой в фильме).

Как и «Лес для деревьев», «Тони Эрдманн» – паражанровое (или даже сверхжанровое) кино, в котором жанр нужен для того, чтобы выйти за его границы и разрушить их. Травестийная работа Марен Аде с жанром и вообще с условностью аналогична тому, как ее персонажи взаимодействуют со своими масками и социальными амплуа, никогда не сливаясь с ними полностью, но и никогда полностью с ними не расставаясь. Анализируя «масочность» современного человека и культуру имитаций, определяющих его поведение, Аде прозрачно мистифицирует и саму природу своего кино. «Тони Эрдманн» является и притворяется комедией – одновременно. Точно так же, как сегодняшний человек одновременно является и не является собой, путаясь и пропадая в многочисленных ролях.

Несмотря на заявленный сюжет, «Тони Эрдманн» не о традиционном конфликте отцов и детей, который трагически изжил себя во времена полного распада личных и поколенческих связей. Не о том, как глобализм разрушает семьи и размывает остатки традиционных

обществ (действие неспроста происходит в Румынии), разлучая всех со всеми. Хотя эти мотивы и существенны.

Прежде всего это история любви – исследование языка современного человека в эпоху после знаменитого изречения умершего в этом году Умберто Эко о том, что фраза «я тебя люблю» уже ничего не значит, если произносить ее напрямую. Марен Аде идет дальше и делает маленькое открытие – сегодня для выражения любви уже недостаточно ставить ее в ироничные кавычки, как завещал итальянский классик. Нужно большее – полное, радикальное выпадение из уже не работающих ролей «отца» и «дочери» (или «мужа» и «жены», как в предыдущем фильме Аде «Все другие»; принят и другой перевод названия – «Все остальные», под ним фильм известен зрителям ММКФ). Выпадение через игру в нелюбовь, в идиотов, через притворство, клоунаду, маскарад.

Глобальный разрыв между Инес и Винфридом преодолевается лишь тогда, когда они перестают имитировать и строить из себя отца и дочь – и становятся сообщниками в собственной игре по нарушению глобальных «правил игры», предписанных историей, институтом семьи, обществом, корпоративной этикой. А наибольшее сближение между ними оказывается возможным лишь тогда, когда один из них совсем перестает быть собой, становясь для близкого абсолютным незнакомцем в костюме чужого.

Можно сказать иначе: чтобы воссоединиться с дочерью, Винфриду нужно перестать играть расхожую, растиражированную, износившуюся роль отца (но не перестать быть им) и сыграть Тони Эрдманна – уникального, им самим придуманного персонажа, чья игровая, условная и артистичная природа настолько избыточна и очевидна, как была избыточной и неуместной доброта героини «Леса для деревьев», что превосходит возможности ролевой модели «отец – дочь». И тем самым освобождает от нее. Не играть кого-то, кто уже существует и кем являются все остальные (все другие), в современном мире невозможно. Но этих других можно переиграть, противопоставив их игре, притворяющейся неигрой – «реальностью на самом деле», собственную сверхигру, не притворяющуюся уже ничем.

Собственно, на этом же парадоксе и строится «Тони Эрдманн». Вроде бы работая на территории современного социального реализма или просто реализма – Бухарест посылает еще и привет румынским режиссерам, – Аде тонко вскрывает, тихо взрывает его изнутри, инкорпорируя в него сверхусловность и театральность. Соединяя, сближая минимализм и бурлеск, северный (холодный) офисный дресс-код и свободный гротеск, докуреализм и карнавал, обнаруживая одно в другом, она открывает реальность и человека, а не только жанр и персонажей, заново, с чистого листа. Настоящий (немецкий) ренессанс под скромной маской остроумнейшей комедии положений. ◆

Антон Долин

ЭПИФОРА

FESTIVAL DE CANNES

«Патерсон»
Paterson
Автор сценария, режиссер
Джим Джармуш
Оператор Фредерик Элмс
Художник Марк Фридберг
В ролях: Адам Драйвер, Гольшифте Фарахани, Элен-Жан Артур, Луис Да Силва-мл., Кара Хэйуорд, Джаред Гилман, Уильям Джексон Харпер, Частен Хэрмон, Фрэнк Хартс и другие
Amazon Studios, Animal Kingdom, K5 Film
США
2016

Девочка в розовой куртке раскрыла тетрадку – свой тайный дневник – и читает свое стихотворение незнакомцу, присевшему рядом, прямо посреди улицы. Он водитель автобуса, она школьница, ждет здесь маму и сестру-близняшку; у него только закончилась рабочая смена. «Там нет рифм», – предупреждает она. «Ничего, мне такие стихи нравятся даже больше», – отвечает он. Стихотворение называется «Вода падает», и оно – о водопаде волос, падающих на плечи девочки. А еще о водопаде, которым знаменит на весь штат Нью-Джерси город Патерсон, где происходит действие фильма Джима Джармуша «Патерсон». Его главного героя, того самого водителя автобуса, сыгранного Адамом Драйвером, зовут Патерсон: имя это или фамилия, остается неизвестным. На самом деле он тоже поэт, хотя об этом известно только его жене Лоре (Гольшифте Фарахани). Вот и девочке в розовой куртке он не расскажет о своем призвании – только выслушает ее стихи и похвалит за внутренние рифмы. Она спросит, нравится ли ему Эмили Дикинсон. «Одна из любимых», – ответит Патерсон. Потом они разойдутся, каждый в свою сторону.

Джармуш – виртуоз скрытых рифм. Здесь одна из них. Дикинсон, великая американская поэтесса, при жизни опубликовала с десяток мало кем замеченных

текстов, вся слава пришла к ней посмертно. Как и Патерсон, она жила поэзией, но оставляла это при себе: мысль о публикации, по словам Дикинсон, была ей чужда, как небосвод – плавнику рыбы. Патерсон отказывается даже скопировать стихи из своей заветной тетрадки (того же тайного дневника), как об этом ни умоляет Лора. Он читает их время от времени, но только про себя. А Джармуш – подобно Патерсону, поэт и читатель чужих стихов – записывает на экране.

Можно ли сказать, что водитель автобуса – выдающийся поэт, в чем так уверена Лора? В городе Джармуша – безусловно. Здесь все обычны, и каждый «выдается». Каждый – поэт. Бармен Док (фактурный меланхолик Бэрри Шабака Хенли) собирает вырезки из старых газет о знаменитостях Патерсона, будто рифмуя их друг с другом. Завсегдатай бара Эверетт (Уильям Джексон Харпер) жалуется на несчастливую любовь, слагая на ходу жалобные мадригалы в прозе. Проходя с собакой мимо круглосуточной прачечной, Патерсон встречает чернокожего одиночку, сосредоточенно бормочущего под нос поэтические строчки, и останавливается послушать. Первый встречный, кстати, – культовый рэпер Метод Мэн; Джармуш ценит разные формы поэзии. Например, ту, которую практикует эксцентричная Лора – дизайнер-самоучка, неутомимо оптимистичная и находящая рифмы во всем – от занавесок до капкейков. В ней не меньше от Джармуша, чем в Патерсоне, – недаром она так одержима черно-белым кино и по ходу фильма учится играть на гитаре. Да что Лора: у их пса Марвина (сыгравшая эту роль бульдожка Молли умерла через два месяца после окончания съемок, посмертно ей была присуждена каннская премия Palm Dog за лучшую собаку фестиваля – единственный трофей, которого там была удостоена картина) есть собственная поэтическая стратегия. Раз за разом он толкает лапами столбик с почтовым ящиком у дверей, добиваясь лишь ему ведомой красоты или находя красоту в самом жесте.

Был простым доктором и один из лучших американских поэтов XX века Уильям Карлос Уильямс, в свободное от работы время писавший уникальную по сложности и образной насыщенности поэму «Патерсон». Поэму о любви и непонимании, мужском и женском, будничном и возвышенном, собаках и людях. О том, что женщина – цветок, а мужчина – целый город, но и город – тоже человек. Нескольких строк хватит, чтобы понять, как важен этот текст не только для Патерсона, цитирующего Уильямса и не расстающегося с его книгой, но и для Джармуша, фактически экранизирующего здесь поэзию.

Пора сказать: нет никаких идей, есть воплощения. Воздух.
Патерсон уходит –
передохнет и сядет писать. Глядя вдоль салона
автобуса: его мысли – они сидят, стоят.
Мысли в голове горят и мечутся;
Кто эти люди (слишком сложна
здесь математика), среди которых

я вижу собственное отражение в рядах витрин,
вернее, его мыслей, слегка дрожащее на фоне
товаров, туфель и велосипедов?[1]

«Патерсон» Уильямса – целая вселенная, но в миниатюре, где в цепь загадочных и эффектных метафор вплетены фрагменты прозаического текста, часто заимствованного из путеводителей по городу, чужих воспоминаний или даже писем. «Патерсон» Джармуша – тоже. Здесь говорят о боксере Рубине «Урагане» Картере и Франческо Петрарке, кантри-певице Тэмми Уайнетт и комике Конане О'Брайене, поэтах Поле Лоренсе Данбаре и Фрэнке О'Харе, рэпере Fetty Wap и актере Лу Костелло (что из Патерсона родом), прозаике Дэвиде Фостере Уоллесе и художнике Жане Дюбюффе, анархисте Гаэтано Бреши и праотце панк-рока Игги Попе, о котором Джармуш одновременно снимал документальный фильм: оказалось, именно лидера The Stooges девочки-тинейджеры Патерсона в допотопные времена признали секс-символом поколения. Каждая из цитат – отражение происходящего в фильме, его долгая и прозрачная, почти незаметная тень. Недаром бар, где выпивает герой, называется «Тени». Есть и кинематографические рифмы – черно-белый «Остров потерянных душ» 1932 года, на который Патерсон и Лора идут в кино, «чувствуя себя как будто в XX веке», или сценка, разыгранная дуэтом Джареда Гилмана и Кары Хэйуорд, парочкой из «Королевства полной луны» Уэса Андерсона, выросшей с тех пор из школьников в студентов.

Самая очевидная метафора реальности/поэзии – любовь Патерсона и Лоры, одновременно идиллическая и абсурдная, поскольку ничего общего у них, при всем взаимопонимании и гармонии, нет. Патерсон – застенчивый молчун, Лора – экстраверт с активной жизненной позицией по любому вопросу. Он целеустремлен и посвятил себя одному делу, она каждый день изобретает новый план, кулинарный или дизайнерский. Она видит сны, он – нет. Даже кино они смотрят по-разному: она впивается взглядом в экран, он тихо смотрит по сторонам, где сидят такие же, как они, пары. Рифмы, рифмы, рифмы. Из них забавнейшая – актер-неудачник Эверетт и его зазноба Мари (Частен Хэрмон), отвергающая назойливого партнера раз за разом, несмотря на его отчаяние: на вид вроде два сапога пара, а такая шекспировская трагедия. Или комедия, как посмотреть. В мире Джармуша любая драма имеет свою комическую рифму.

Любовь – тот же верлибр. Не ясно, из чего складывается поэзия, если в ней нет рифмы и ритма. Почему мы вообще считаем ее поэзией? На чем основаны метафоры – сходства и параллели между идеями, существами или предметами – кроме ощущения? В любви созвучие просто возникает и тихо живет, разлитое в воздухе, которым влюбленные дышат. Джармушу удается показать это одним кадром, снятым сверху, где обнявшиеся Патерсон и Лора спят накануне момента пробуждения: тени и свет смешиваются на их безмятежных лицах. Кстати, снимал

1. Уильям Карлос Уильямс, из поэмы «Патерсон». Перевод Антона Нестерова.

«Патерсон»

«Патерсона» Фредерик Элмс, замечательный оператор и еще один большой американский поэт: он дебютировал на «Голове-ластике», потом снимал для Линча «Синий бархат» и «Диких сердцем», а для Джармуша – «Ночь на Земле» и «Сломанные цветы». Никто не способен разглядеть магию в провинциальном американском сумраке, как он.

Джармуш может обходиться без явного ритма и рифм, как настоящий авангардист. Это не мешает ему в других случаях рифмовать легко и вдохновенно, будто вошедшему в раж рэперу. Здесь он играет с тавтологической рифмой, по-научному – эпифорой: Уильям – Уильямс, Патерсон – Патерсон, Драйвер – driver, в смысле водитель автобуса. Несложно на словах, а в кино требует особой изобретательности. Джармуш, к примеру, вводит мотив близнецов (Лоре в начале фильма приснилось, что она беременна близнецами), и теперь двойники видятся ее мужу на каждом шагу. Человек – тоже рифма, самая виртуозная из возможных.

Не та же ли эпифора – вся жизнь, состоящая из рутины? Один и тот же маршрут автобуса, который водит Патерсон. Буквально вечное возвращение. Если, по мысли Борхеса, есть всего четыре истории, то «Патерсон» – сюжет об Одиссее, который ежевечерне возвращается к своей Пенелопе. Он всегда в пути, покидает дом, чтобы туда вернуться. Она терпеливо ждет. И даже пес из той же истории.

Каждый день похож на предыдущий, каждая неделя – на соседнюю. Действие укладывается в семь почти идентичных дней, с утра понедельника до ночи воскресенья. Утром Патерсон встает, взглянув на часы (не раньше 6:15, не позже 6:35), тихо завтракает и выходит из дома. Пешком идет в депо, проходя мимо водопада. Принимает смену, отправляется по маршруту № 23. Съедает приготовленный накануне Лорой обед из ланч-бокса, сидя на скамейке у того же водопада.

«Патерсон»

Завершает смену, идет домой. Обменявшись с Лорой новостями, идет выгуливать Марвина, по дороге заходит в бар выпить пива. Ложится спать. Больше ничего в фильме и нет. Ну почти.

Что общего у верлибра и эпифоры? И то и другое обходится без формальной виртуозности, в которой иной читатель привык видеть важнейший признак поэзии. Срифмовать слово с ним самим или отменить все законы стихосложения может любой дурак, не так ли? Но об этом и говорит Джармуш. Как опознать поэзию, лишенную примет поэзии, из какого сора ее вылепить?

Я двигаюсь сквозь
триллионы молекул
они расступаются
расчищая мне путь
а другие триллионы
с обеих сторон
остаются на месте.
Дворник на ветровом стекле
Начал скрипеть.
Дождь прекратился.
Я остановился.
На углу
мальчик
в желтом дождевике
держит за руку маму[2].

2. Рон Паттегт, «Бег». Перевод Натали Хлюстовой.

Молекулы – такие крохотные, что невозможно отличить их друг от друга, – строительный материал жизни и поэзии. Одни движутся, другие

нет. Рифмуются ли они – не рассмотреть, их созвучия не услышать. «Патерсон», кстати, один из самых безмолвных фильмов Джармуша: здесь пауза ценнее звука. А Патерсон – один из самых молчаливых персонажей.

Его стихи написаны Роном Патгеттом, известным современным американским поэтом – виртуозом поэзии повседневности и среди прочего лауреатом премии Уильяма Карлоса Уильямса. Ждать, что зритель фильма опознает их на слух, не приходится – тем более что многие были написаны специально по просьбе Джармуша. Публика имеет право предположить, что герой картины – просто слабый вторичный стихотворец или тривиальный дилетант, которому и незачем публиковаться. А что жена считает его великим, так на то жены и существуют. Можно решить, что стихи написал сам режиссер – а уж от души или как пародию, определять опять же зрителю. Ведь объективных критериев здесь не существует.

Соблюдая обманчивую будничность и бессобытийность до конца картины, при помощи поэзии Джармуш незаметно затаскивает публику на территорию современного искусства и литературы, где столь зыбки понятия качества или профессионализма. Вместо них только интуиция, эмпатия и простое удовольствие слышать никогда до сих пор не слышанные стихи. Пусть говорят они о простейшем, каждодневном. Это как водопад: он не изменился с древних времен, но с обрыва постоянно падает новая вода. Или автобус: маршрут прежний, но в салоне всегда находится место для нового пассажира. Патерсон, сидя за рулем, слушает своих пассажиров внимательно (применен тот же принцип драматургической миниатюры, что в «Ночи на Земле» и «Кофе и сигаретах»). Без этой драматургии и прозы не выйдет поэзии.

А ей, чтобы родиться на свет, не нужно повода. Вот Лора просыпается поутру и рассказывает, как ей снилась древняя Персия: Патерсон восседал вместо автобуса на серебряном слоне. Почти уже Гумилев. Смешно, но ведь и убедительно, красавица иранка Фарахани только что играла египетскую принцессу в «Исходе» у Ридли Скотта, а Драйвер водил космические корабли в седьмой части «Звездных войн». Однако не более ли причудлив тот факт, что из-за штурвала звездолета он пересел за руль настоящего автобуса? Драйвер во время подготовки к «Патерсону» действительно закончил курсы водителей и получил права. Посмотришь Джармуша – и поймешь, что каждый сон, даже самый дикий, отражает какую-то из граней реальности. Особенно если потом просыпаешься в Патерсоне рядом с тем, кто тебя любит. Раньше Джармуш говорил, что скорее снимет фильм о человеке, выгуливающем пса, чем об императоре Китая (и снял, вот он). Теперь, пожимая плечами, добавляет, что и китайский император вполне мог бы выгуливать собаку. Чудесное и привычное, поэзия и проза не обязательно должны вступать в противоречие.

«Патерсон» лишен того, без чего нарративное искусство, казалось, не живет, – конфликта. Недаром герои могут найти экшн только

в кино. Все намеки на драматургическую кульминацию завершаются смехотворно неопасно – что столкновение с отчаявшимся вооруженным террористом (пистолет оказался игрушкой), что внезапно остановившийся автобус (короткое замыкание, ничего страшного). И внезапная утрата Патерсоном всего поэтического наследия разом оказывается лишь площадкой для нового старта.

Переживая это фиаско, герой в свой выходной день уходит из дома и садится у водопада. Вдруг из-за угла появляется незнакомец – чужестранец. Верный Джармушу зритель узнает в нем японца Масатоси Нагасэ, сыгравшего когда-то в «Таинственном поезде», а потом другого экзотического путешественника, уже не по Штатам, а по Исландии, в «Холодной лихорадке» у Фридрика Тора Фридрикссона. Он турист, приехавший в город Уильяма Карлоса Уильямса. «А вы поэт из Патерсона?» – с неожиданной прозорливостью спрашивает он Патерсона (хотя неожиданной ли, учитывая, что он сам поэт?). Тот отвечает, что он лишь водитель автобуса. «Как поэтично!» – не теряется учтивый японец. А потом, уходя, делает собеседнику дар, ценнее которого не придумать: чистую тетрадь для новых стихов.

Рассвет – не в воздухе
но в чашках блюдцах
обретающих округлость
свидетельствуя о самих себе

И точно так же эти вот деревья
пожалуй не совсем еще гитары
но кланяясь под ветром
они – род музыки

Графики и схемы
все это могут объяснить как и цепочки
доказательств что отброшены
Ибо – разделены

Ничей анализ не признают лучшим
десерт не подан. И единственный
контекст – только сплетенье обстоятельств
уже разрушенный

И вот идеи что в ходу когда-то были
изношены как старая одежка
но свой имеют плюс (извиненья неуместны) –
звучат аккордом тихим[3].

3. Джим Джармуш, «Вердикт с гитарой». Перевод Антона Нестерова.

Это собственное стихотворение Джармуша, опубликованное в «Нью-Йоркере» в ноябре 2015-го, за полгода до мировой премьеры

«Патерсона». Режиссер давно пишет стихи, но их не найти в его фильмах. Здесь он читает и слушает других – Эмили Дикинсон и Рона Падгетта, Уильяма Карлоса Уильямса и Фрэнка О'Хару, Метода Мэна и Уоллеса Стивенса. Разумеется, в этом фирменная скромность Джармуша, который даже в самых личных картинах избегает прямого разговора от первого лица. Но не только она.

«Патерсон» моментально окрестили самым личным фильмом режиссера. Это кажется очевидным, ведь поэтом от кино Джармуша называли начиная с его дебюта. Но лирического, автобиографического или исповедального в «Патерсоне» не больше, чем в любой другой Джармушевой картине; в последнюю очередь это способ ознакомить вселенную со своими до того затаенными литературными амбициями (хватает и того, что это третий фильм подряд, в котором Джармуш является автором и исполнителем музыки: «тихие аккорды» здесь – его). Водитель автобуса Патерсон – выдуманный поэт, читающий подлинных поэтов, не более и не менее. В конечном счете фильм постулирует невероятное равенство – прозвучавшей мелодии с той, что еще спрятана в несрубленном дереве; равенство пишущего с читающим, умеющего различать поэзию в жизни с тем, кто способен увидеть ее на странице книги.

Японский поэт обсуждает с Патерсоном непереводимость поэзии. Джармуш, кажется, осмеливается противоречить этому общепринятому тезису. Ему удается перевести стихи на язык кино, а заодно изложить собственный поэтический манифест, вообще обойдясь без слов. Он унимает музыку и стихи, тишина становится красноречивее их. Тогда, в молчании, из одних и тех же молекул получатся знаменитость и аноним, японец и американец, литератор и водитель автобуса, мужчина и женщина, человек и собака. На какой-то буднично-волшебный миг нет больше автора и зрителя – только поэт и поэт. Тавтологическая рифма. Эпифора, Нью-Джерси. ◆

Зара Абдуллаева

БЕЗ ДИСТАНЦИИ

FESTIVAL DE CANNES

«Сьераневада»
Sieranevada
Автор сценария, режиссер
Кристи Пуйю
Оператор Барбу Балашою
В ролях: Мими Бранеску, Мирела Апосту, Еуджения Босынчану, Каталина Мога, Дана Догару, Ана Чонтя, Илона Брезояну, Юдит Стейт, Марин Григоре и другие
Mandragora, Alcatraz film, Production2006 D.O.O.Sarajevo, Sisters and Brother Mitevski, Spiritus Movens Production, Iadasarecasa
Румыния – Франция – Босния и Герцеговина – Хорватия – Македония
2016

Сняв «Сьераневаду», Кристи Пуйю совершил целые две революции: эстетическую и смысловую. Упразднив дистанцию между экраном и зрителями, нарушил правила игры, свойственные авторам парадокументальной румынской волны. Пребывая как будто внутри картинки, режиссер, его персонажи и публика вступили в непривычный контакт с физической реальностью этого фильма, где вездесущая камера, кажется, не стояла. Саморазвивающаяся стихия «Сьераневады» втягивает зрителя в экранное пространство, предоставляя ему столь же равноправное место, как и шестнадцати персонажам. Такая ультрарадикальность – фундаментальная, но не эффектная – в Канне была не замечена. Многие поклонники «Смерти господина Лазареску» опасались, что успех и значение этого фильма останутся непревзойденными. Оказалось, что спустя одиннадцать лет Пуйю совершил немыслимый эксперимент, но не забыл и вступить в долгожданный диалог со своим самым знаменитым опусом.

«Сьераневада» – фильм-событие и потому, что зрителям предоставлен шанс *со*бытия с его героями.

Ожидание – сюжетный мотор обеих картин – составляет их загадочный саспенс. А грядущая или произошедшая смерть есть событие, определившее жизнь героев и фигурантов этого режиссера.

Действие главной картины румынского кино середины нулевых «Смерть господина Лазареску» происходило в квартире больного старика, на улицах, в больницах Бухареста и охватывало время с вечера до рассвета. Действие «Сьераневады» сосредоточено в трехкомнатной квартире советского образца с двумя вылазками камеры на улицы современного Бухареста и запечатлевает время одного дня до вечера.

«Смерть господина Лазареску» – долгое путешествие умирающего в машине «скорой помощи» пенсионера, которого отфутболивают из одной больницы в другую, пока наконец его не бреют и обмывают, готовя к операции или положению во гроб. Смерть своего героя Пуйю не показывал, считая ее съемку вульгарностью или даже порнографией. Действие «Сьераневады» сосредоточено на сороковинах смерти отца семейства Эмиля, на ритуальном застолье, собравшем в его квартире родственников и близких знакомых. Но оно на протяжении почти трех часов все никак не может начаться.

Подобно тому как Данте Ремус Лазареску не мог найти себе места в больнице, на операционном столе, гости и родственники покойника в «Сьераневаде» не имеют возможности – тоже до самого финала – собраться за столом и приступить к ритуальной трапезе.

В «Смерти…» Пуйю заводил зрителей на пятьдесят пять минут в захламленную смердящую квартиру Лазареску, живущего с тремя кошками. Жалкость существования, притупившийся ужас повседневных страхов, учащенная боль, каждодневные ритуалы (звонки, выпивка) Пуйю фиксировал отстраненно, то есть свой взгляд держал на дистанции. Кто-то из соседей одалживал Лазареску лекарство, кто-то – дрель. Все зависели друг от друга, нуждались друг в друге, не любили друг друга, но приглашали провести вместе время и выпить. Коллективная солидарность в доме, где проживал Лазареску, была вынужденной, неприязненной, необходимой.

«Сьераневаду» Пуйю начинает десятиминутным прологом в машине, которую Лари (Мими Бранеску), врач и сын умершего, никак не может припарковать и нарезает круги по забитым вонючим бухарестским дворам, обсуждая с раздраженной женой Лаурой (Каталина Мога) семейные хлопоты. А в квартире покойника режиссер отменяет дистанцию между персонажами, которые пятьдесят минут ждут священника для поминального обряда, а потом общего застолья. Отменяет концептуально, максималистски. Это и есть вызов режиссера. И новый взгляд на экранную реальность. Иной – по сравнению с более нейтральной или безучастной пальпацией повседневности в румынском кино – режиссерский метод. По сравнению с уже наработанным запечатлением «времени повседневности» в фильмах Пуйю и других румынских авторов.

Поскольку сесть за стол собравшимся в квартире покойника никак не удается, Пуйю вообще отказывает им в коллективной встрече. Он ставит под сомнение не столько ритуальную форму *со*бытия,

сколько вскрывает скрытый смысл этой по существу ложной общности. Он знает, что распадающиеся, а то и распавшиеся семейные и прочие связи принято реанимировать формально, обычно именно ритуалами. Иначе говоря, незыблемой формой организации повседневного быта, но и человеческого бытия. Однако исподволь, благодаря вроде бы случайностям, не дающим тут никому съесть чорбу, Пуйю словно противится объединению близких людей. Мотивированная сюжетными околичностями задержка застолья превращается в метафору тотального, а не только семейного разнобоя. Разъединения. Вместе с тем архаические ритуалы позволяют перед лицом, так сказать, смерти пресечь в себе тягу к лживому (в обыденной жизни) существованию, поведению.

Конечно, ритуалы придают то иллюзорный, то неподдельный смысл текущему настоящему времени. Они поддерживают разваливающийся уклад человеческих отношений. Но Пуйю фиксирует момент кризиса в подобной сообщительности, чувствуя ее обманчивый или компромиссный посыл.

Очень важно, что речь не идет о пресловутой некоммуникабельности, отчужденности персонажей. Не о том, что «чем ближе, тем дальше». Здесь главное вот что: мягкий, завуалированный, мотивированный фабульными случайностями удар по самой возможности реального, не мнимого сообщества. Сколь угодно крохотного. Видимо, так проявляется на экране двусмысленное наследие социалистической общности. Генетическая реакция на распад всяческой солидарности (семейной, социальной, ценностной) выражается в параличе совместного действия, в отдалении влекущей цели. В фильме Пуйю даже такого действия и такой цели, как поминальное застолье. Даже оно, а не достижение коммунизма в назначенный срок, будучи устойчивым при любом режиме ритуалом, не смогло объединить людей, желающих и готовых объединиться.

Пуйю запускает героев «Сьераневады» и зрителей в лабиринт стометровой советской квартиры, из которой трудно найти выход, в которой мало или вовсе нет места не столько человеку, сколько скомпрометированной способности людей к объединению. Поэтому голод – вполне конкретный, физиологический, заставляющий каждого то и дело повторять «когда мы сядем за стол?», – тут имеет и другой смысл, взывающий к обобщению или метафоре. Накрытый стол до последних минут будет сверкать белой скатертью, чистыми нетронутыми приборами. Хотя еду тут дают попробовать, вопрошая, готова ли она, и несут соседям по лестничной площадке тарелки с поминальной снедью.

Всех и каждого со своими навязчивостями здесь подспудно гложет голод участия, понимания, желания поделиться личными историями, разделить свои суждения по разным вопросам. Диапазон такого голода велик и очень нам знаком. Он касается советского прошлого страны, конспирологических теорий, войн на Ближнем Востоке и т.д. Но голод

«Сьераневада»

по единению этого сообщества взывает к неритуальному ответу, в том числе и на незваный скандальный приход донжуанистого мужа Офелии (Ана Чонтя), сестры вдовы по имени Нуша (Дана Догару), устраивающей сороковины.

Такая общность с нарушенными, искривленными контактами скреплена то отчаянной, то скрытой изоляцией каждого из участников. Камерный мир «Сьераневады» представляет собой образ постсоветского пространства, замурованного в тесной квартире бытовыми и идейными препятствиями. Вот Лари дарит своей матери велотренажер, но работать он не может, штепсель не подходит, необходим переходник. Этот переходник становится ускользающей метафорой особенности, отличия постсоветских стран от всего демократического мира. Ну и от «неестественного» для бывших советских граждан общества потребления.

Если солидарность отсутствует на микроуровне, то и в более широком масштабе ее не сыскать. Пуйю тематизирует состояние мира в миниатюре, где все враздробь. Поэтому структура его картины столь фрагментарна, столь подвержена ретардациям по отношению к центральному событию этой истории – общему застолью.

Режиссер снимает уплотненный, стесненный мир и мир очень витальный, несмотря на то что здесь витает дух закадрового покойника и ощущается прерывистое дыхание каждого человека в картинке. Недаром Пуйю говорил оператору Барбу Балашою, чтобы тот снимал актеров не как обычных героев фильма, но как людей, которые смертны – «когда-нибудь умрут». Так сходятся в этой картине смыслы конкретные (мотивированные сюжетом) и универсальные.

Произвольное название фильма, выбранное режиссером с намеренной ошибкой в написании, тем не менее, по словам Пуйю,

«Сьераневада»

может вызвать ассоциации с вестерном. В самом деле, миниатюрная «Сьераневада» порождает – одновременно и неразрывно – ощущение нездешности и сугубого посюстороннего присутствия. Чувство зажатости в советской «трешке», но и чувство заключенного уже не тюрьмы, а свободной и одновременно отдельной зоны, совпавшей с пространством постсоциалистической Румынии.

Отсутствие физической, психической дистанции, повторю, между персонажами, между зрителем и экраном – настоящий шок, который еще предстоит пережить. Нарушив конвенцию восприятия, Пуйю переосмыслил возможности экранной реальности и самого течения реального времени. Ожидание события – застолья, а до него ожидание священника для свершения ритуального в день сороковин обряда притормаживается чередой сценок, эпизодов, составляющих извилистый поток жизни родственников и знакомых, пришедших на церемонию.

Бытие (персонажей) и событие (поминальная трапеза) вступают в непредсказуемую связь. Не случайно Пуйю впервые позволил актерам импровизировать на площадке и снимал эпизоды, которых не было в сценарии. Так, например, появился эпизод с проституткой-хорваткой, пьяной или обкуренной, которую впускает в квартиру Ками (Илона Брезояну), кузина дочери покойника, и кладет на кровать в одну из трех комнат.

Виртуозная невидимая режиссура и камера «Сьераневады» предъявляют поистине таинственный баланс точнейшей организованности и совершенной спонтанности. Свободно струящиеся фрагменты присутствия персонажей, как бы случайность диалогов, реакций, параллельных сюжетов структурированы здесь гибкими, но едва ли не металлическими конструкциями монтажа. Однако говорить о монтажном великолепии в данном случае было бы нелепо.

В заточенном пространстве Пуйю реализует метафору состояния румынского общества. Оно и становится образом несвободы, взаимной зависимости, смысловой путаницы.

Границами в этом исключительно кинематографически свободном мире служат двери. Поэтику дверей Пуйю оркестровал настойчиво, но неназойливо. Персонажи постоянно открывают/закрывают двери в кухню, где курят. В комнату, где спит внучка Эмиля. В еще одну комнату, где замерла обездвиженная проститутка. В комнату, где после скандала с неверным мужем лежит с приступом его жена, прорыдавшая весь фильм спиной к зрителям. В комнату, где сидят братья и кузены, рассуждающие о «Шарли Эбдо» (действие фильма приходится на 10 января 2015 года), об 11 сентября, в котором «замешан Буш», и т.д.

Кто-то в этой квартире спит, кого-то надо разбудить, кому-то разогреть или остудить бутылочку с детским питанием. Кто-то приходит, уходит или сидит на лестнице. Так создается круговорот жизни под приглядом души покойника в неудобном, знакомом до боли месте – образе пограничного советского/постсоветского мира.

Подобно тому как Лазареску отправлялся в последний путь по больницам, а Пуйю снимал его остановки, преисполненные черного юмора и точной диагностики румынского общества середины нулевых, так и в «Сьераневаде» надежда на утоление голода, на общее застолье подрывается эпизодами разной тональности, настроений. Тут находится время и для реплики Лари: «Священник закончит свое шоу, и будем есть». И для «номера» священника, который, уходя, задержался в дверях, чтобы рассказать о своей встрече с таксистом-цыганом, измученным вопросом: а что, если мы проморгали второе пришествие? И для признания военного, другого сына покойника, уверенного, что ошибки румын (да и наши) связаны с въедливым страхом, постоянной в себе неуверенностью.

Ад – это не другие, это мы сами. В пьесе Сартра «За закрытыми дверями» три персонажа попадают после смерти в закрытую комнату, или в ад. Каждый из них совершил тяжкие преступления в прошлой жизни, их скрывает, надеясь выведать правду у других. Но прошлое не перекроить, как и не избавиться мертвым друг от друга. Адские страдания состоят в необратимости прошлого, в длящейся взаимной лжи.

В отличие от ада Сартра, взгляд Пуйю на своих живых уязвимых персонажей, зажатых в комнатах-камерах, обманывающих друг друга и себя, изменяющих друг другу, переживающих травмы постпамяти, но также травмы откровенных признаний, преисполнен строгости и нежности. Ну а есть ли у них выход или выбор, Пуйю оставляет без ответа.

Камера гуляет по квартире непонятным техническим способом. Слова Пуйю о том, что она является взглядом покойника, душа которого еще здесь витает, мало что разъясняют. Тайна «Сьераневады» заключается в сверхъестественном впечатлении о вненаходимости камеры, о ее скрытом присутствии. А конструкция этой физической реальности

крепко держится на спонтанном разрывании ритуалов. Именно ритуал – такой, например, как подгонка костюма умершего (большого размера) худощавому сыну, в котором он (призрак отца во плоти) должен сесть за стол, – придает смысл этой человеческой общности. Более ничего у нее не осталось. Никаких других скреп.

Ритуальные постсоветские разговоры, ритуальные благоглупости заложников Сети хоть как-то склеивают этот хаотичный микромир, в который вглядывается, вслушивается камера-невидимка. Она не упускает коммунистку, отстаивающую привилегии социалистического режима; монологи Сандры (Юдит Стейт), дочки почившего, которая ненавидит прежнюю власть за невинные жертвы; ее сдвинутого на конспирологии кузена Себи (Марин Григоре), не лишенного обаяния, обывательски упертого и провинциального.

Пуйю чутко слышит мельчайшие диссонансы в своей экранной вселенной, снятой в ошеломительной непрерывности, с опущенными склейками. Не избегает он и зарифмованных эпизодов. В «Смерти господина Лазареску» Пуйю снимал круглое окошко стиральной машины широкоугольником как предвестие круглого отверстия сканера, который настигал умирающего в больнице.

Невозможность Лари в начале фильма припарковаться отзывается затем в сцене, когда его жена занимает чужое место во дворе, отправившись (покуда в квартире ждали священника) в «Перекресток», так как у них «пустой холодильник». Она вызывает на подмогу мужа, опасаясь жителей близстоящих домов, устроивших безобразный скандал и грозящих вызвать полицию.

Разобравшись с парковкой, Лари пускается в давние воспоминания о странной реакции отца на ложь своего маленького брата. Плача, улыбаясь, он рассказывает жене о том, как его брат обманул в детстве отца, придумав невероятную историю, в которую Эмиль, сам враль, легко поверил. Или сделал вид, что поверил. Лари признается, что у отца была любовница, а сестра матери, работавшая с отцом, покрывала его, но мать, вероятно, об этом знала. Так Пуйю суживает пространство квартиры до кабины машины, чтобы засвидетельствовать подноготную еще большей несвободы микрообщества в «трешке», перекореженной дверями, скрывающими «там, внутри» секреты и обманы.

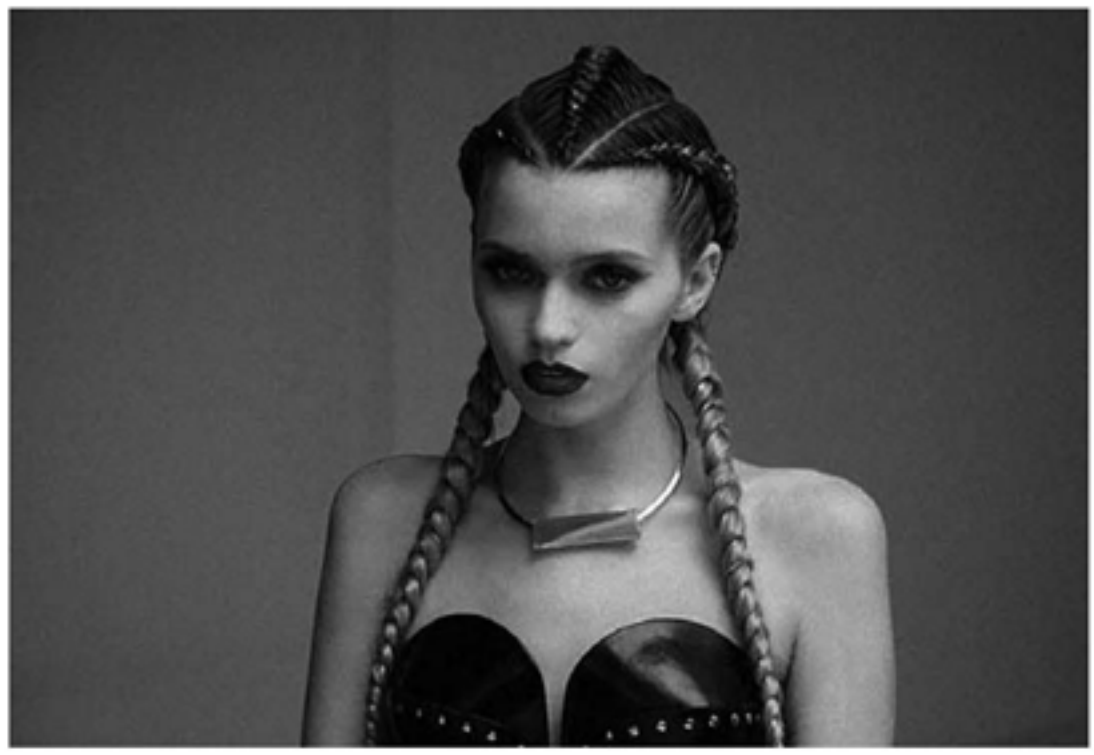
Наступает вечер. Чистые тарелки для супа уносят со стола. Входит Себи в ушитом костюме отца. За несколько минут до финала три брата начинают наконец с удовольствием есть и смеются, расслабившись после такого трудного дня.

Трагедии, включая «Смерть господина Лазареску», катарсиса не предполагали, хотя на него намекала фамилия героя. Финал «Сьераневады» на катарсис, как ни странно, тянет, разрешая, высвобождая томление новых героев Кристи Пуйю вместе со зрителями. ◆

Максим Семенов

К ГЕНЕАЛОГИИ ЧЕРТЕЙ

FESTIVAL DE CANNES



«Неоновый демон»
The Neon Demon
Режиссер Николас Виндинг Рефн
Авторы сценария Николас Виндинг Рефн, Мэри Лоус, Полли Стэнэм
Оператор Наташа Брайер
Композитор Клифф Мартинес
Художник Эллиотт Хостеттер
В ролях: Эль Фаннинг, Карл Глусман, Джена Мэлоун, Белла Хиткот, Эбби Ли, Десмонд Хэррингтон, Кристина Хендрикс, Киану Ривз, Чарлз Бейкер, Джеми Клейтон и другие
Bold Films, Space Rocket Nation, Vendian Entertainment
Франция – Дания – США
2016

Красивая девушка полулежит на диване. Ее светлые волосы уложены в прихотливую прическу. На лице видны блестки и следы румян. Рот девушки полуоткрыт, а глаза устремлены в сторону зрителя. Возможно, она мертва. Кровь полностью залила ей шею, испачкала плечо, пролилась по прихотливо опущенной правой руке вплоть до указательного и среднего пальцев и оставила на матовой обивке дивана яркие подтеки, слишком правильные, чтобы быть настоящими.

Девушка полулежит на ампирном диване. Изящные закругленные формы, покрашенное серебристой краской дерево. За диваном обои – блестящие, переливающиеся лилии, ирисы или орхидеи на золотом фоне. Обои передают мельчайшие перемены в освещении. Золотистые у самой головы девушки, они постепенно темнеют, пока не переходят в холодную синеву.

Камера удаляется. Рядом с диваном несколько неоновых ламп. Склейка. Лицо молодого фотографа. Он внимательно, даже несколько завороженно, вглядывается в лицо своей модели.

Все это: и девушка, и диван, и обои, и молодой фотограф – изумительно красиво. И все это – невероятно неестественно. В реальной жизни диван показался бы нам пошлым, обои напомнили бы о неудачном

«Неоновый демон»

евроремонте родственников из Люберец, а девушка с ее перерезанным горлом – о многочисленных студенческих видео с претензией на артистизм. Но речь не идет о реальной жизни. Речь идет о кино. А в кино это смотрится прекрасно.

В описанных кадрах можно (а с них, собственно, «Неоновый демон» Николаса Виндинга Рефна и начинается) найти все темы этой картины. Их описанием, в общем-то, можно было бы и ограничиться при ее анализе. Вероятно, вы уже слышали, что «Неоновый демон» – это триллер с некрофилией, каннибализмом и лесбийским сексом. Все это в фильме действительно есть, но все это не так существенно. Существенное нам уже показали. Это красота, смерть и завороженный зритель.

Более того, было бы ошибкой воспринимать «Неонового демона» как триллер. В нем и правда есть несколько неприятных сцен, его неестественные цвета напоминают о техниколоровской крови «Суспирии», а медленное течение сюжета заставляет вспомнить «Головокружение», в котором триллер маскируется под старомодную символистскую драму. Кроме того, начало «Неонового демона» вызывает в памяти «Жильца» Хичкока. В «Жильце» кадры с кричащей девушкой, ее распростертым на земле телом и испуганной толпой чередовались с издевательскими интертитрами «Сегодня: «Златовласка», откровенно превращая убийство в развлечение и предлагая зрителю насладиться фильмом. Однако наслаждение, предусмотренное Хичкоком, и наслаждение, предложенное Рефном, разного порядка. Хичкок предлагает нам получить удовольствие от убийства, сравнивая его с шоу, балаганным развлечением. Рефн

говорит о некоей болезненной, неестественной красоте, а убийство – лишь одно из проявлений этой красоты. Триллер отходит на второй план.

«Неоновый демон»

Другой ошибкой было бы взяться всерьез анализировать фабулу «Неонового демона». Например, свести все к простенькому моралите. Джесси, сиротка шестнадцати лет, приезжает в большой город, поражает всех своей красотой, сталкивается с завистниками, после чего завистники ее убивают. Или даже: хорошенькая девушка теряет себя, отдается во власть демонов, и ее падение приводит к неизбежной смерти. Сюда же можно подверстать разговор о преимуществах «красоты естественной» перед «красотой искусственной» – «причастившись» телом юной красавицы, модели вдруг обретают что-то настоящее, хотя и не все в силах это настоящее вынести. Не случайно в финале погибает та из них, что больше всех злоупотребляла услугами пластического хирурга. Это так, но это только часть дела. И не самая важная.

«Неоновый демон», безусловно, поднимает вопрос о «естественной красоте», но делает это максимально искусственным языком. Более того, «реальность» у Рефна выглядит не слишком убедительно. Девушка в легкой тунике, теряющаяся на стерильно белом фоне, или пума, грациозно прыгающая на кровать героини, смотрятся реальнее, чем обычный разговор служащих придорожного мотеля: «обычные сценки», преимущественно с участием Киану Ривза, выглядят чужеродными вкраплениями в тело фильма. В мире «Неонового демона» могут заниматься сексом с трупом (и делать это чрезвычайно выразительно), но не могут, например, ковырять в носу, пачкать майку

горчицей или есть картошку фри в дешевой закусочной. Такие вещи в мире Рефна попросту не предусмотрены.

Все, что мы видим, – это цветы зла, холодные, блестящие и безразличные. Именно поэтому «Неонового демона» так трудно назвать триллером. В той же мере к триллеру можно отнести «Портрет Дориана Грея» Уайльда или «Наоборот» Гюисманса. То, *как* показано насилие, важнее для Рефна самого акта насилия. И изломанное тело умирающей героини больше напоминает об обломке греческой статуи, чем о фотографии из криминальной хроники.

Тот тип прекрасного, которым пронизан «Неоновый демон», описан Бодлером. В «Гимне красоте» он, помимо прочего, пишет:

Прислал ли ад тебя иль звездные края?
Твой Демон, словно пес, с тобою неотступно;
Всегда таинственна, безмолвна власть твоя,
И все в тебе – восторг, и все в тебе преступно!

С усмешкой гордою идешь по трупам ты,
Алмазы ужаса струят свой блеск жестокий,
Ты носишь с гордостью преступные мечты
На животе своем, как звонкие брелоки.
Вот мотылек, тобой мгновенно ослеплен,
Летит к тебе – горит, тебя благословляя;
Любовник трепетный, с возлюбленной сплетен,
Как с гробом бледный труп сливается, сгнивая[1].

«И все в тебе – восторг, и все в тебе преступно!» Это вполне применимо к «Неоновому демону», в котором почти каждый кадр хорош и почти каждый пронизан ядом. Но надо сказать, что подобные явления в кинематографе известны уже довольно давно. На излете прекрасной эпохи такие цветы зла уже успели расцвести пышным цветом. Хорошо известны они и в кинематографе Российской империи – все эти салонные мелодрамы с хорошенькими, но обреченными на гибель девицами, долгими панорамами и несколько навязчивым привкусом декаданса. Отвечая вкусу своего времени, они давали зрителю достаточно «алмазов ужаса».

Были там и странные сборища любителей прекрасного, когда господа в красивой одежде курили опиум и смотрели на танцы живота, и любовь к покойникам, и намеки на самые чудовищные и противоестественные преступления, которые, впрочем, всегда совершались в безупречно красивых интерьерах. Героини тех фильмов, больше всего похожие на бесплотные тени, существовали только для того, чтобы красиво умереть в кадре, поскольку ни нормальная жизнь, ни нормальная любовь не были для них возможны. Сама болезненность их красоты была неким предвестием, неким обещанием непременной смерти. Разумеется, что эфемерный мир призраков был для

1. Перевод Эллиса.

таких героинь реальнее, чем унылая повседневность. Да и сами они, с подведенными глазами, тонкие и бесцветные, больше всего походили на привидения (достаточно вспомнить какую-нибудь Зою Кадмину из фильма Бауэра «После смерти»).

Разумеется, героини «Неонового демона» далеко ушли от своих прабабушек, они обрели цвет и звук и избавились от лишней болезненности. Джесси румянее и вообще здоровее любой героини Веры Каралли, но она так же проклята, так же обречена на гибель, и ее гибель превращена не в шоу, нет, но в некое прекрасное представление. Как и героини тех старозаветных фильмов, Джесси погружена в призрачный мир, ее преследуют приметы и страшные видения. Но как бы они ни были страшны, они еще и грациозны. Их язык стал новее, но суть едва ли изменилась. Красота, смерть, странные огни и прекрасные костюмы, оживающий на обоях рисунок, кадр, выстроенный как живописное полотно…

Наконец, Джесси отягощена злом не меньше своих убийц. Подобно всем прочим прекрасным и неестественным героям декаданса, она сознает степень своей красоты и готова распорядиться ею наилучшим образом. И к моменту своей гибели спокойно съесть тех, кто встал у нее на пути. Хотя съела бы она их, разумеется, не так буквально. Ее-то съели по-настоящему, превратив это поедание в стильную черную мессу.

При желании можно было бы сравнить историю «Неонового демона» с мифом. Но только не с каким-нибудь древним, а с одной из тех тонких стилизаций, что были в ходу лет сто назад, когда в каждой гостиной висел «Остров мертвых» Бёклина, а писатели, от классиков до авторов бульварной литературы, упражнялись в творимых легендах. И, как это часто бывает с тонкими стилизациями, когда стиль важнее посыла, «Неоновый демон» имеет лишь один недостаток. Все это и правда хорошо. Даже замечательно. Все это работает. Все это очень красиво. Но, черт, моментами это невероятно скучно. ◆

Андрей Плахов

«ОНА» В ОТСУТСТВИЕ ЛЮБВИ И СМЕРТИ

«Она»
Elle
По роману Филиппа Джиана
Авторы сценария Дэвид Бирк, Харольд П. Мэннинг
Режиссер Паул Верхувен
Оператор Стефан Фонтен
Композитор Энн Дадли
Художники Лоран Отт, Натали Рауль
В ролях: Изабель Юппер, Лоран Лафитт, Анн Консиньи, Шарль Берлинг, Виржини Эфира, Жюдит Магр, Кристиан Беркель и другие
Canal+, Casa Kafka Pictures, Casa Kafka Pictures Movie Tax Shelter Empowered by Belfius, Centre National de la Cinématographie (CNC), Entre Chien et Loup, Filmförderungsanstalt (FFA), France 2 Cinéma, France Télévisions, Orange Cinéma Séries, Proximus, SBS Productions, Twenty Twenty Vision Filmproduktion GmbH
Франция – Германия – Бельгия
2016

«Она» имеет все шансы войти в тройку лучших киноработ Паула Верхувена. А роль Мишель Леблан – в тройку главных актерских достижений Изабель Юппер. Провокативный потенциал двух ветеранов киноидустрии – режиссера и актрисы, – соединившись, породил шедевр, не станем стесняться этого слова. Вопрос, относить его к авторскому творчеству или жанру, отпадает, подобно тому, как уже давно решен аналогичный вопрос с Хичкоком или Уайлдером. «Она» – высокая интеллектуальная комедия на самые низменные темы, если не единственная, то редчайшая в практике мирового кино. А ведь это еще и психопатологическая, изощренно садистская драма, и детектив, и сатира, и черная комедия, и комедия бульварная, и помесь фарса с гиньолем, и эротический триллер, на минуточку.

С триллера, собственно говоря, все и начинается. Мишель яростно отбивается от насильника в маске-балаклаве, атаковавшего ее в элитной, аскетично холодноватой парижской квартире. Черный кадр, слышны звуки бурного совокупления, потом на экране появляется крупный план кота (мы даже узнаем его имя – Марти): подлец и не думает ринуться на защиту своей хозяйки, знает, что делает. Потом мы видим ее саму лежащей

на полу, растоптанной, униженной, изнасилованной в прямом и в переносном смысле. Однако реакция героини оказывается самой непредсказуемой для отработанного кинематографом жанра rape-revenge, которым фильм поначалу прикидывается. Да, она будет так или иначе искать встречи с насильником, но вовсе не для того (или не для того только), чтобы ему отомстить.

Когда негодяй, сделав свое дело, покидает помещение, Мишель встает, проводит косметическую уборку в комнате, приводит себя в относительный порядок и отправляется на работу. Она не склонна привлекать полицию. Она рассказывает о случившемся только узкому кругу знакомых. Потом сцена экстремального насилия повторяется, как навязчивый сон: снова неизвестный в маске вторгается в частное жилище и набрасывается на его хозяйку. В какой мере Мишель ощущает себя поруганной жертвой, а в какой получает мазохистское удовольствие? А может, сама провоцирует или инсценирует эти нападения? Не являются ли атаки «неизвестного» (который постепенно приоткрывает свое инкогнито) проекциями подсознания героини, ее жажды острых ощущений, ее культивируемыми фантазмами? Ответы на эти вопросы проясняются – впрочем, не до конца – по мере того, как мы узнаем все больше и больше про образ жизни и бэкграунд Мишель.

Хотя у нее есть имя и даже фамилия, в названии фильма она неспроста фигурирует обобщенно и безлично. Интеллектуалка и харизматичка, героиня странным образом лишена примет индивидуальности, ее скорее можно воспринимать как символ, обобщенную фигуру, архетип. Это архетип умной, циничной буржуазной гедонистки, достигшей определенного возраста, когда по всем биологическим законам положено нянчить внуков и почивать на лаврах своих жизненных достижений, но не тут-то было.

Образ, который с убийственной скульптурной точностью лепит Юппер, корреспондирует с ситуацией нового времени, недавно саркастически отрефлексированной Паоло Соррентино в фильме «Молодость». Харви Кейтел (большой друг Юппер) и Майкл Кейн играют в нем пожилых деятелей искусства, к ним присоединяются старая актриса-фурия, вышедшие в тираж эстрадные кумиры и другие великовозрастные фрики, холящие свои тела на курорте в Давосе. Способные получать наслаждение только вуайеристским способом, наблюдая за омовением в бассейне юных, порочных или непорочных красавиц.

«Она», вслед за «Молодостью», воплощает один из главных трендов современной культуры. Впечатление, будто последняя сильно помолодела, – поверхностно. Общество в богатых странах стремительно стареет и плодит потребителей «третьего возраста». Остряки пророчат успех таким изобретениям, как мобильники с особо чувствительными кнопками для пораженных артритом рук. Люди за пятьдесят (и эта цифра все время растет) становятся главными потребителями дорогих автомобилей, гаджетов, спортивных, туристических и сексуальных услуг, а молодежи остается роль обслуживающего персонала.

Изабель Юппер в свои двадцать сыграла в культовом фильме Бертрана Блие «Вальсирующие», где ее героиню дефлорировал герой Жерара Депардье. За карьеру, длящуюся четыре с лишком десятилетия, шестидесятитрехлетняя актриса, не теряя присущей ей хладнокровной элегантности, переиграла, кажется, все варианты аномалий и экстримов, включая инцестуальную связь с сыном. Она перевоплощалась в нимфоманку и фетишистку, в профессиональную жрицу любви и в пианистку-садомазохистку у Михаэля Ханеке. Не раз играла убийц и жертв насилия.

В последние годы актриса-виртуозка, не пренебрегая достижениями косметологии, ищет роли, дающие возможность утвердить приоритеты и несгибаемую витальную мощь зрелого возраста. Однако образы «старых девочек» порой выходят неуклюжими, а фильм «Долина любви», где Юппер с тем же Депардье изображают бывших супругов, утративших сына и выясняющих отношения в калифорнийской Долине Смерти, вообще производит незапланированный комический эффект. Верхувен появился в биографии Юппер словно для того, чтобы вернуть ей тот ключик, которым открывается дверь в волшебную комнату. В ней случается преображение, не имеющее ничего общего с косметикой и пластической хирургией: Она оказывается женщиной не молодой, но прекрасной и одновременно ужасной. Мало того, совсем в традициях Бунюэля: чем ужаснее – тем прекраснее!

Связка Верхувен – Юппер объясняет многое в истории появления фильма. И в его эстетике тоже. Режиссер, родившийся в самой некинематографической европейской стране – Голландии, ставший ее культурным героем, а потом покинувший ее и преуспевший в Голливуде, в свои почти восемьдесят дебютирует постановкой во Франции на французском языке, которым владеет еще хуже, чем английским. И вот чудо – получается фильм стопроцентно галльский, словно его снимал Клод Шаброль: в нем те же застольные ритуалы, перекрестные адюльтеры, семейные тайны и криминальные скелеты в шкафу за фасадом респектабельной буржуазности. В нем – безжалостный сарказм: чего стоит хотя бы включение мусорного ведра в раскадровку сцены насилия! Или эпизод рождественской трапезы: Мишель флиртует ножкой под столом с соседом, одновременно доводя речами свою мамашу до инсульта. Французский роман «О…» Филиппа Джиана – писателя армянского происхождения, вдохновившего в свое время Жан-Жака Бенекса на его лучший фильм «37,2 по утрам», – претерпел удивительную метаморфозу. Американский сценарист Дэвид Бирк переписал сюжет «О…» на Нью-Йорк, однако в итоге действие, а значит, персонажей и атмосферу пришлось вернуть обратно – в Париж. Причина одна – Юппер, потому что никто из голливудских актрис, и моложе и старше ее, не осмелился бы предстать в столь шокирующем образе, отвечающем имморальной, мизантропической концепции романа Джиана, пропитанного цинизмом и сардоническим юмором.

«Она»

В свое время исключительную смелость проявила Шэрон Стоун, правда, тогда никому особо не известная: ей было нечего терять. В «Основном инстинкте» Верхувена она сыграла манифест «новой эротики» 1990-х годов с лесбийскими обертонами, агрессивным фе-минизмом и публичной мастурбацией в духе вуайеристской эпохи. Однако, обводя вокруг пальца и сводя мужчин с ума, протагонистка того фильма была все же прямой наследницей классического амплуа фам фаталь, чего никак не скажешь про героиню Юппер.

Она – независимо от возраста, плоть от плоти уже нового века, эры победившего, поставившего мужчин на колени феминизма. Ей уже не надо доказывать свое превосходство над сильным полом, предста-вители которого в сравнении с ее изощренной психикой тривиальные одноклеточные примитивы. Ими ничего не стоит и даже не слишком интересно манипулировать. Под стать роли альфа-самки и работа, ко-торой занимается Мишель: она – босс и совладелица компании, про-ектирующей видеоигры с насилием и порнографией. В общем, Она – мужик в юбке, воленс-ноленс принявшая на себя карьерные функции противоположного пола, хотя и не обретшая на этой стезе гармонии, а в чем-то утратившая свою гендерную идентичность.

Фильм построен по принципу последовательного выведения на авансцену основных мужских и связанных с ними женских пер-сонажей, составляющих ближний круг главной героини. Это эгоцен-тричный и слабовольный, как все второразрядные писатели, бывший муж; функциональный любовник-мачо (он же супруг подруги Мишель и ее коллеги по бизнесу); никчемный, презираемый матерью придурок сын; его истеричная подружка, наставляющая ему рога и рожающая неведомо от кого чернокожего младенца. Это слабоумная и сексу-ально озабоченная мамаша в сопровождении альфонса, за которого

«Она»

намерена выскочить замуж. Это преувеличенно импозантный, всегда готовый прийти на помощь сосед, женатый на ревностной до чертиков католичке. Совсем уже дальним фоном представлены дизайнеры компании под управлением Мишель – юные задроты, целиком поглощенные виртуальной нечистой силой. Им Она говорит, задумчиво глядя на экран компьютера: «Оргазмические конвульсии слишком слабые». И знает, бестия, о чем говорит.

Удивительно, но нагромождение персонажей и связанных с ними побочных сюжетных линий не мешает классической стройности фильма. Он не похож на продукты «цветущего постмодерна», которому отдал дань сам Верхувен в «Основном инстинкте» и «Шоугелз» с их крикливой вульгарностью. «Она», при всей язвительной скабрезности сюжета, исполнена в приглушенных тонах. Стиль благородной сдержанности и холодного перфекционизма поддерживают операторская работа Стефана Фонтена (работавшего с Жаком Одийяром) и музыка Энн Дадли, побудившая критиков вспомнить партитуры Бернарда Херманна у Хичкока. Таковы же и по-французски холодноватые работы артистов разных поколений (Лоран Лафитт, Шарль Берлинг, Анн Консиньи, Жюдит Магр и другие), ассистирующих Юппер.

Верхувен ни на минуту не забывает, что «Она» – это еще и детектив. Среди перечисленных персонажей есть и те, кто попадает в список подозреваемых, однако личность насильника обнаруживает себя раньше, чем требовал бы чистый жанр. Дело в том, что зритель к этому

времени увлечен деконструкцией души Мишель, ее злокачественной коррозией гораздо больше, нежели собственно детективной интригой.

В жизни героини есть человек, показанный только отраженным светом. Это ее отец, получивший печальную славу в 1970 годы, – маньяк, истребивший немалое количество людей, а также животных и отбывающий пожизненное заключение. Тут невольно вспоминается роль преступницы Виолетты Нозьер, сыгранной молодой Юппер у Шаброля, и другие фильмы актрисы, связанные с убийствами и убийцами. Привилегия родиться от семени маньяка, травма общественного отторжения, презрения и одиночества многое объясняет в феномене характера Мишель, но далеко не закрывает тему. В последнее время появилось много данных о психопатических сдвигах у потомков нацистских преступников. А сексуальные перверсии как прямые или косвенные знамения фашизма были в фокусе еще таких давних прорывных фильмов о «Гитлеропе», как «Гибель богов», «Ночной портье» и «Сало, или 120 дней Содома».

Мишель не преступница, она никому не делает зла, просто играет, обретая утраченную в обществе свободу и превращаясь в девочку. Как играют дети (в том числе взрослые дети) в компьютерные игры. Эротика – часть этой жизненной игры в отсутствие любви и смерти. И раз уж приходится в эту игру играть, ее, как и в «Основном инстинкте», начинают и выигрывают женщины (Мишель со своей подругой-партнершей-любовницей Анной), оставляя мужчин нервно курить в сторонке. В проигрыше остается и религия с ее потугами регламентировать добро и зло в перевернутом мире тотальной трансгрессии. В мире, который характеризует сама Мишель в разговоре с Анной: «Совесть – недостаточно сильная эмоция, чтобы воспрепятствовать нам делать что бы то ни было».

Проще всего объявить фильм Верхувена вердиктом, вынесенным поздней буржуазной культуре, образу жизни, цивилизации. Но пессимизм режиссера значительно глубже и касается темной природы человека, неизменной во все времена и только оформленной согласно актуальной моде. Нынешняя форма – это флирт с виртуальным миром. Однако ложный, фиктивный мир – всего лишь слепок нашего, данного в ощущениях и мечтах, снах и фантазиях. Раздвоение или удвоение реальности не новость в художественной вселенной Верхувена. И «Она», проникнутая философией мнимости, иллюзорности всего сущего, как ни странно, возвращает нас в итоге к почти чеховскому реализму. Пройдя через все этапы адской игры, обретя в ней цель и желанную свободу, Мишель выходит в реальный мир. В нем невыносимо, но… «что же делать, надо жить!» Или, выражаясь более современным языком Джека Керуака: «В этом мире жить невозможно, но больше негде». ◆

Лариса Малюкова

ПЕЙЗАЖ – ИМЯ СОБСТВЕННОЕ

FESTIVAL DE CANNES

«В тихом омуте»
Ma Loute
Автор сценария, режиссер
Брюно Дюмон
Оператор Гийом Деффонтен
Художник Ритон Дюпир-Клеман
В ролях: Фабрис Лукини, Жюльет Бинош, Валерия Бруни-Тедески, Жан-Люк Венсан, Брандон Лавьевиль, Раф, Дидье Депре, Сириль Риго, Лора Дюпре, Тьерри Лавьевиль, Каролин Карбонье и другие
3B Productions, Twenty Twenty Vision Filmproduktion GmbH, Pallas Film, Arté France Cinéma
Франция
2016

Восьмой полнометражный фильм Брюно Дюмона «В тихом омуте» вызвал полярные реакции. В прежние годы режиссера не раз упрекали в отъявленном натурализме. Впрочем, натурализм в его радикальном авторском кино рассыпался в гиперболизированных метафорах. И вот экспериментатор, создатель арт-проектов с социальным привкусом снял обманчиво легкомысленную, я бы даже сказала, хулиганскую эксцентрическую комедию. Его поклонники вновь скороспешно возмутились – теперь уже «звенящей пустотой» фильма, «мелкотравчатостью замысла», «примитивностью сюжета», «наигранностью», «глупыми гэгами». Все это в фильме есть. Артхаусный режиссер с видимым удовольствием жонглирует игровыми стереотипами, наигрышем, сюжетными клише.

Перемена участи

Ради справедливости заметим: полной неожиданностью «перемена участи» последователя Пазолини, Брессона и Бергмана стала лишь для не видевших его «Малыша Кенкена». Премьера комедийного сериала, снятого по заказу Arté France, также состоялась в Канне. Cahiers du cinéma рекомендовали «Малыша Кенкена» как «самый смешной фильм последних лет». Как бомбу,

взрывающую представления о жанре. «Неужели мог столь серьезный режиссер снять такую смешную комедию?!» – риторически восклицали рецензенты. Им отвечал неколебимый Дюмон: «Просто раньше я снимал драмы с примесью абсурдной комедии. Сейчас – комедию, в которой есть место для трагического».

Ну да, Дюмон и в своих экзистенциальных опусах был любителем жонглировать стилями, жанры «смешать, но не взбалтывать». По существу, и в новой фривольной, отвязной, шутовской картине он не изменяет себе. Как обычно, снимает кино в родном Па-де-Кале, на северном побережье Франции. Он любит и умеет снимать суровую, монументальную, холодную до озноба фактуру провинции: бесконечные пустые пляжи, инопланетные отмели и дюны, поля, овраги и скалы, проселочные тропинки, фермерские дворы с непомерными амбарами, путаные, зигзагообразные дороги, ведущие в никуда.

Он взращивает свой сложносочиненный мир на продуваемых ветрами просторных ландшафтах. Не случайно киноведы называют Дюмона скорее пейзажистом, чем портретистом. Человек в его «картинах» вписан в пейзаж, неотъемлемая его часть. Крупные планы взрывают обширные панорамы Опалового берега… чтобы тут же вновь погрузиться в невообразимые сногсшибательные открыточные «виды».

Для Дюмона пейзаж – имя собственное. Тунисскую пустыню во «Фландрии» он называл «воплощением на экране темы ада, который материализует ад в нашей душе». Персонажи в его кино формируются пейзажем, прорастают и выпадают из природы, из колоритных ландшафтов. «Да, я лишь помещаю людей в определенный живописный контекст, чтобы посмотреть, как они себя поведут, – признается автор. – Меня интересуют инстинкты, ощущения, физиология, на которых зиждется наша цивилизация. Мое кино физиологично, оно сосредоточено на желаниях, непосредственных чувствах, таких как страсть, соперничество, ревность, зависть». Таким образом, Опаловый берег в фильме «В тихом омуте» – трагифарсовое чистилище, зыбучее гипнотическое «нигде», переход между Belle Époque и надвигающимися социальными взрывами и грозами.

Дачники

Лето 1910-го. Опаловый берег, казалось бы, такой сонный, далекий от социальных распрей, разогревающихся докрасна конфликтов… На свою роскошную, но запылившуюся за зиму виллу Тифониум – в египетском стиле архитектуры эпохи Птолемеев (вилла действительно существует, построена в 1891 году в Виссанте) – приезжает семья богатых аристократов ван Петегемов. Эта фамилия сама являет собой осколки декаданса. Андре (Фабрис Лукини) – кривобокий горбун в автомобильных очках и в шлеме, с мультипликационной – танцующей – походкой, размахивающий руками в такт дерганному танцу: «Смотри, дорогая, глициния выросла! Два метра!» Его не менее восторженная жена Изабель (Валерия Бруни-Тедески), затянутая

в корсет, замаскированная кружевными нарядами, накидками, многослойными шляпами, – неуравновешенная во всех смыслах, не стойкая. Она постоянно теряет баланс и опрокидывается навзничь: сметая пыль с люстры, усаживаясь на шезлонг, выпадая из ретроавтомобиля. У Петегемов с их не запоминаемыми дочерями гостит племянница Билли – прехорошенький двуликий Янус девочка-мальчик: Билли пока не определилась(ся) окончательно со своим полом, зритель также теряется в догадках. Тут же и ее/его маман – Од ван Петегем (Жюльет Бинош) – невротическая сестра Андре. Столь же экзальтированная, возбужденная особа, не к месту выпевающая оперные рулады, внезапно теряющая сознание или гримасничающая – то ли от вида окружающих красот, то ли от стыда за семейную тайну, связанную с инцестом, плодом которого и является ангелоподобная(ый) Билли.

В шаржированных театрализованных портретах, как ни странно, угадывается Чехов, столь любимый Дюмоном. (Встреча с домом Андре и Изабель – парафраз из «Вишневого сада»: «Мне хочется прыгать, размахивать руками! А вдруг я сплю! Видит бог, я люблю родину, люблю нежно, я не могла смотреть из вагона, все плакала».) Но акварельные разводы, полутона и недосказанности чеховского письма здесь сгущены до концентрата, шаржа. Раневские с гаевыми превратились в шарлотт с епиходовыми. А их поместья – в цирковой балаган… опасный для жизни.

Антагонистом умственно и морально деградирующих буржуа, как и положено, становится пролетариат. Семья ловцов мидий, местных рыбаков Брюфоров, на которых заглядываются богачи Петегемы. Брюфоры – переносчики нарядных дачников через неглубокий залив на другой берег. Рабочий класс за 20 сантимов несет на своих натруженных руках богатеев через «тихий омут». Символично. Доносят не всех. Часть «ручной клади» прибивают веслом и… поедают за ужином. Мидиями сыт не будешь. Курорт пользуется успехом. И значит, у пожирателей богачей людоедов Брюфоров всегда есть ужин. Пальцы их розовеют от крови. А костлявая мамаша Брюфор (Каролин Карбонье) с окровавленными останками в руках заботливо интересуется: кто из детей предпочитает ножку?

Тут вроде бы завязывается детективная интрига… но сразу же и развязывается. Расследовать исчезновение отдыхающих с побережья приезжают полицейские… С такими полицейскими сразу ясно: убийства останутся безнаказанными. Машен и Мальфой – клоунский дуэт копов-тугодумов: одинаковые черные котелки и костюмы. Толстый и Рыжий словно сбежали из комического сериала «Малыш Кенкен». Или из немого слэпстика. Шарообразный толстяк инспектор Машен составит конкуренцию повышенной неустойчивости Изабель Петегем. Он перекатывается по холмам и дюнам, словно огромный на-

дувной мяч. Мальфой его подбирает и водружает на ноги. В какой-то момент назло законам гравитации инспектор Машен все-таки улетит в небо. И Мальфою придется держать шефа на веревочке.

«В тихом омуте»

Как микроскоп

«Малыш Кенкен» тоже формально вроде бы цементировался детективной историей – серией шокирующих загадочных убийств: находками мертвых коров с засунутыми в них расчлененными трупами…

Но Дюмона не интересует сыскная интрига. Из сюжетных узелков он вяжет прихотливые соцветия и узоры. Очень скоро из серой массы Брюфоров выделяется и укрупняется лицо старшего сына Ма Люта. Отрока с распахнутыми ушами – устричными раковинами, в морской шапочке с красным помпоном, внимательными глазами и… волчьим оскалом гнилых зубов. Он бережно несет на своих крепких руках плод тайного порока Петегемов – девочку-мальчика Билли. Между отпрысками враждебных семейств вспыхивает страсть. Но и история кровожадного Ромео и гендерно-загадочной Джульетты обрывается на самом интересном месте. Сюжет в этом кино вообще играет роль аккомпанемента. На авансцене – персонажи, их маски, их нелепые взаимоотношения, за которыми поблескивают «опасные связи». На пресс-конференции в Канне Брюно Дюмон объяснял, зачем сочинил эту клоунскую компанию буржуазных эксцентриков: «Чтобы вы могли хорошенько их рассмотреть. Я раньше работал с телескопом, а теперь с микроскопом».

Осуществил укрупнение, значит.

Ткань фильма шьется по принципу антагонизма – пролетариат против буржуев, каннибализм против инцеста, человеческое – животное,

«В тихом омуте»

чистое – порочное. По тому же принципу Дюмон выстраивает кастинг. Семейство Брюфоров – многоликая, тревожная группа натурщиков-незнакомцев (и в прежних фильмах «Человечность» и «Фландрия» режиссер предпочитал работать с непрофессионалами). Буржуазные родственнички – компания звездных артистов, знакомых во Франции каждому. Но если в «Камилле Клодель, 1915» он невидимым стеком отсекает все клише и штампы со знаменитой французской звезды Жюльет Бинош как «лишнее»: оставляет суть – незащищенность и почти истлевшую надежду мученицы, ментальной каторжницы, то в картине «В тихом омуте» он позволяет (или вынуждает) актеров «ломать комедию», играть с перебором, опереточным пережимом. Актерский стиль здесь схож с эксцентриадой «горячих голов» «Монти Пайтон». Петегемы то и дело закатывают глаза, восклицая: «Какая прелесть!» Пейзажи, неулыбчивые собиратели мидий, «дом, милый дом», поэтические закаты – все приводит их в обморочный восторг.

С видимым удовольствием Дюмон играет на вопиющих контрастах. С одной стороны, кружева, боа, мантильи, бахрома, зонтики от солнца, автомобильное снаряжение и экстравагантный костюм шофера. С другой – семейка троллей во главе с папашей по прозвищу Бессмертный. Ноги по щиколотку в грязи, окровавленные руки, тусклые взгляды, не сулящие добра любителям местных красот. В какой-то момент и все действо напоминает страшноватую, в духе братьев Гримм сказку про то, как голодные волки в человечьем обличье пожирают жеманных буржуазных Красных Шапочек. Но дело в том, что порок разъедает оба семейства. И автор явно не торопится вслед за Бродским воскликнуть, что воры ему милей, чем кровопийцы.

«В тихом омуте»

В этом многофигурном «семейном портрете» в интерьере эпохи, украшенном изобразительными виньетками, написанном с сарказмом, помимо явного влияния франкоязычного литературно-театрального абсурда – Жарри, Виана, Ионеско – угадывается интонация джойсовских «Дублинцев» (к 1910 году уже созданных, но еще не изданных), впитавших, как замечали современники, «русскую литературную традицию». Пошлость царит и правит там, где духовность полагается «по штату», «по сословию». Дюмон рифмует свой фильм и с популярным во Франции романом Габриеля Шевалье «Клошмерль», сатирически описывающим события в вымышленном французском провинциальном городке, язвительно и безжалостно высмеивающим доморощенных буржуа.

«В тихом омуте» – кинококтейль из сюжетных мотивов «Малыша Кенкена», интонаций «Правдивого детектива», линчевских недомолвок и отстраненного комедиантства. Ну и, вне всякого сомнения, откровенной самопародии, сдобренной сюром и гэгами немого слэпстика. Ингредиентов – переизбыток. Порой кажется, что автор настолько увлекается смешением красок в палитре одного фильма, что сама по себе «игра в бисер» доминирует над замыслом. Черная эксцентриада, мистика и гротеск балансируют на опасной грани с кичем, пляшут на костях психологической и социальной драмы, превращая сентиментальную оперетту в макабр. Не только сочувствие, но и соучастие зрителя представляется порой труднодостижимым.

Но этот парад-алле преднамеренно сложен как монтаж аттракционов: гонка среди песков на автомобиле под парусом, крестный ход, чудеса левитации, улепетывающие в небо «надутые» полицейские, парочка влюбленных в лодке посреди шторма. «Мне всегда хотелось снять смешное кино, впитавшее традиции немой комической, – признается

режиссер. – Пока я не нашел правильную для себя ноту, я ставил другие картины, работал в разнообразных жанрах. Когда мне дали карт-бланш, решил снять полицейскую комедию, но в своем стиле, добавив бурлеска и даже гротеска. Успех «Малыша Кенкена» придал уверенности, я захотел продолжить полученный опыт уже на большом экране. Прежде всего хотелось максимально отдалиться от приписываемого мне натурализма».

К слову о пресловутом натурализме, которым из фильма в фильм попрекали Дюмона. В его картинах визуальный ряд, живописные и «скульптурные» композиции, игра светотени, объемов, фактур всегда имели первостепенное, подчас более важное, нежели сюжет, значение. «В тихом омуте» не исключение. Вместе с оператором Гийомом Деффонтеном режиссер создает воздушные переливчатые пространства в духе картин Моне и Милле. Однако пейзажи Моне, которого вспоминают и герои фильма, обработаны компьютером. По мнению Дюмона, цифровая обработка прибавляет сочиненному изображению правдивости: «У современного зрителя есть свое представление о том, как нужно показывать прошлое в кино. Ну по крайней мере, всем кажется, что предельная резкость этому не помогает. Мне показалось, что огромное разрешение, которое дает «цифра», придает изображению ощущение гиперреализма, отчего история из прошлого кажется современной».

На руинах Птолемеев

Многие эпизоды, кажется, писаны густым маслом. В них автор использует опыт Матисса, для которого сутью полотна является не сюжет, а расположение важных деталей вокруг сюжета. Пропорция главного и второстепенного нарушена. В синеву залива, охру песчаных далей и инсталлированы экстравагантные персонажи. Зрителю предоставлена возможность по собственному усмотрению выбирать разбросанные по кадру акценты, детали. Всматриваться в этот диковинный мир, декаденствующий на руинах Птолемеев, мир у порога бессердечного и безжалостного века.

Неожиданным контрапунктом этой абсурдистской эксцентриады становится романтическая и распевная музыка малоизвестного, но очень одаренного бельгийско-французского композитора Гийома Лекё. Автор медитативных лирико-симфонических поэм жил в конце XIX века и умер в двадцать четыре года. Как и его учитель – один из основателей музыкального импрессионизма Франк, – Лекё применяет принцип «сквозного развития», основанный на использовании нескольких тем, развивающихся из одной и проводимых во всех частях, и их объединении в финале. Эта музыкальная структура придает и всему фильму устойчивость, законченность и наполняет легкие эксцентриады воздухом лирики.

Про Дюмона пишут, что он любит менять жанры. На самом деле я бы назвала это игрой в жанр. В социальную драму («Жизнь Иисуса»),

в полицейский детектив («Человечность»), в любовный триллер («29 пальм»). Он использует кинематографические коды, чтобы подрывать их. Вместо того чтобы следовать жанровым канонам, рассыпает их, складывая собственный замысловатый пасьянс. В шокирующей военной драме «Фландрия» мир и война шифруются в поэтических медитациях, сталкиваются в гиперболизированных метафорах: влюбленные превращаются в своих подружек, крестьяне – в убийц.

Автор не случайно сразу обозначает время действия: начало XX века – эпоха тотального наступления индустриализации, утопических надежд, неизбежных и неизлечимых разрывов между буржуазией и пролетариатом. Но его в меньшей степени интересуют аспекты классовой борьбы и социальной несправедливости. Бывший профессор философии, гоббсовский эстет Дюмон по-прежнему размышляет о пробуждении в человеке абстрактного зла, о его зависимости от инстинктов, необъяснимом проявлении жестокости и насилия. Каким образом и почему истончается в человеке человеческое? Как растерянность, непонимание разбухают в неприятие и взрываются ненавистью. Конечно, в сравнении с его программно мировоззренческим кино кажется, что в «В тихом омуте» все слишком прямолинейно, в лоб. Шутовской пародийной интонации недостает объема, текучей спонтанной реальности, погружения в пограничные зоны бытия. Но в этой театрализованной эксцентриаде, в складках обманчиво старомодной провинциальной комедии можно рассмотреть не только историю потерянного рая, но и вполне современный сюжет прорастания цветов иррационального зла, варварства и кровожадных нравов на сухой почве либертианской Европы. ◆

Никита Карцев

ЧТО В ИМЕНИ ТЕБЕ МОЕМ?

FESTIVAL DE CANNES

«Неизвестная»
La fille inconnue
Авторы сценария, режиссеры
Жан-Пьер Дарденн, Люк Дарденн
Оператор Ален Маркоен
Художник Игорь Габриель
В ролях: Адель Анель, Оливье Бонно, Жереми Ренье, Тома Доре, Фабрицио Ронджоне, Оливье Гурме, Кристель Корниль и другие
Les Films du Fleuve, Savage Film
Бельгия – Франция
2016

Белый халат, белые перчатки. Стерильное лицо, стерильный взгляд. Женни (Адель Анель) – врач, и в этом нет ничего случайного. Как нет ничего случайного в месте ее работы. Это не элитная клиника, напоминающая интерьерами космический корабль, а обычный медпункт, куда может обратиться любой бродяга без страховки. То есть самый слабый. Женни здесь, чтобы помогать, и она делает это с точностью и усердием. В первом же кадре прислоняет стетоскоп к спине больного. Слушает чужую боль. Тут все хорошо, подозрения на воспаление легких не подтвердились. Следующий случай серьезнее – совсем еще юный пациент с приступом эпилепсии. Женни не теряется. Ее движения уверенны и легки. Несколько мгновений – и пациенту уже легче. Он покидает лечебное учреждение хоть и в сопровождении родных, но на ногах.

Женни отсюда никуда не уйдет, хотя пока еще искренне считает, что она тут временно: просто подменяет старшего коллегу, ушедшего на пенсию. Сегодня после рабочего дня ее ждет вечеринка для своих – таких же, как она, молодых и перспективных. Там она узнает, что именно ей досталось место в частной клинике. Это ее счастливый билет. И она достаточно потрудилась, чтобы заслужить это место. Но это будет чуть позже, пока же надо заполнить несколько отчетов.

С этим Женни помогает юный практикант. Еще моложе, чем она. Студент медицинского вуза. Колючий, упрямый. По правде говоря, от него больше головной боли, чем помощи, – взял и растерялся при виде эпилептика. Да и сейчас спорит почем зря. За окном вечер, рабочий час позади, а в дверь звонит очередной посетитель. «Я открою», – говорит практикант. «Нет, мы уже закрыты», – отвечает Женни. «Я пойду посмотрю на мониторе домофона, кто пришел», – не унимается практикант. «Если что-то действительно срочное, позвонят еще раз», – раздражается Женни. Ей кажется, что парень просто увиливает от своих обязанностей. Ей кажется, что он ее не уважает. Ей кажется, что надо проявить принципиальность.

В дверь больше не звонят, но практикант не унимается. Наоборот, в открытую идет на конфликт. Наконец, крикнув что-то обидное, хватает верхнюю одежду и хлопает дверью.

На следующее утро у двери, но со стороны улицы Женни будут ждать сотрудники полиции. Неподалеку найден неопознанный труп женщины. По всей видимости – мигрантки. А над дверью в медпункт удачно расположилась видеокамера. Женни и полицейские садятся перед компьютером. Перематывают видео ровно до того момента, когда накануне вечером у Женни состоялась ссора с практикантом. Она видит перед собой погибшую. Здесь та еще жива и звонит в ту самую дверь. Просит о помощи, пока Женни выясняет отношения со своим подчиненным. Женщина на записи кричит, но мы не слышим, что именно: камера не пишет звук.

Немое изображение темнокожей девушки, оставленной наедине со своей бедой, – так, по Дарденнам, выглядит воспаленная совесть. Чувствуя свою вину в случившемся, Женни теперь не успокоится, пока не узнает имя погибшей и не сообщит о ней родственникам.

Может показаться, что сюжет «Неизвестной» повторяет «Два дня, одну ночь». Там тоже персонаж Марион Котийяр, Сандра, ходила от двери до двери своих коллег, взывая к их состраданию. Тогда героиня ставила окружающих перед дилеммой: остаться с годовым бонусом или отказаться от него, чтобы она могла сохранить работу. Разница в том, что на этот раз Женни очень долго остается со своим моральным выбором наедине. Остальные попросту не видят здесь повода для разговора. Женни борется не за свою жизнь: ей ничего не угрожает, ее ни в чем не обвиняют и не подозревают. Наоборот, затеянное ею расследование как раз может крепко ей навредить. Жизни неизвестной, в свою очередь, тоже ничем не помочь – она оборвалась. Более того, у полицейских есть все основания полагать, что произошедшее – результат несчастного случая. На теле девушки не обнаружены следы насилия и борьбы. Единственное, что можно сказать с уверенностью: она погибла от травм головы, полученных при падении с высоты. Но Женни не намерена отступать. Чтобы добиться своего, она использует все навыки, всю свою

«Неизвестная»

принципиальность. Отчего выглядит в глазах других непонятно, пугающе, враждебно.

Первое, что пытается выяснить Женни: почему именно она? Этот вопрос она маскирует под другой: почему неизвестная решила позвонить именно в ее дверь? Женни просматривает картотеку пациентов, показывает фотографию врачу, который практиковал здесь долгие годы до нее. Все тщетно. Неизвестная просто проходила мимо. Это произошло случайно. Не было никакой причины, почему за закрытой дверью оказалась именно Женни.

Идя по запутанному следу последней ночи несчастной девушки, Женни натыкается на одну тайну за другой. Она спрашивает о незнакомке, ее не интересует ничего кроме. Более того, ей даже не важно, что именно случилось в тот вечер и кто в этом виноват. Она хочет узнать только имя. Но вместо этого узнает о чужих супружеских изменах. О насилии, пережитом в детстве. О тайных свиданиях с проститутками, устраиваемых сыном для немощного старика отца. О крышевании полицейскими местной банды сутенеров – ради расследования куда более серьезного дела о торговле наркотиками. О предательстве, совершенном из ревности одной сестры к красоте другой. Неприятное открытие ее ждет и на свой счет. Мысленно возвращаясь снова и снова в тот вечер, Женни наконец признается себе и юному практиканту, что пошла на конфликт, чтобы самоутвердиться в его глазах. Ведь она женщина, а женщин изначально не воспринимают всерьез.

Точно так же за умиротворенным спокойствием местечка под названием Твин Пикс скрывалась жизнь, наполненная грехом и страданиями. Удивительно, как того же эффекта можно добиться совершенно иными способами. Плотная метафоричность происходящего

«Неизвестная»

у Дарденнов по-прежнему закована в сухой реализм. Изобразительных средств здесь даже меньше, чем обычно. Камера и та успокоилась, выпустила ярость. Стала тихой и практически безучастной. Здесь никто и ничего не символизирует. Каждое обозначение на экране тождественно обозначаемому: стул, стетоскоп, жилой фургон, телефон («можете оставить сообщение после сигнала»), дверь, запись с камеры видеонаблюдения. И все ускользает от наименования, каталогизации. Дарденны не нарушают город, не приукрашивают его, не ищут абсурд, но выставляют кадр так, что обычная инфраструктура превращается в живое пространство со своей миссией. Не только мысль и поступок, но каждый предмет здесь несет на себе отпечаток чьего-то выбора.

В свое время «Розетта» поразила кинематографический мир не меньше (а то и больше), чем Женни своим поведением обитателей ее городка. Житель холодных социальных низин, в прямом смысле засасываемая в трясину, Розетта боролась не за благополучие, а за собственную гордость. Будучи голодной, без раздумий выбрасывала подкинутую из жалости пищу. Будучи без гроша в кармане, отказывалась от воровства. Она хотела нормальную работу – и нормальную жизнь.

Розетта мигом впивалась в память. Ее лицо и имя заявляли о себе. Заставляли всех признать: я есть.

Имя неизвестной тоже в определенный момент прозвучит. Но тут же скроется, забудется. Ее лицо не запоминается. Ее судьба типична. В «Неизвестной» действует не жертва, не потерпевшая, а виновная в происшествии. Пусть так считает только она. Более того, именно это чистосердечное признание дает режиссерам право полностью сместить фокус на Женни. Внешне благополучную, без драмы и без изъяна. Ее ценят коллеги, ее обожают пациенты, даже сочиняют

песни в ее честь. И в этом ее беда. Если раньше мы были полностью на стороне Розетты, потому что за нее говорило ее непростое положение, то Женни своим сытым правдоборством вызывает отторжение. В ее действиях можно разглядеть не только угрызения совести, но и гордыню (а также задуматься о поразительной близости этих понятий). Достаточно посмотреть на героиню в финале – как быстро она возвращается в то же состояние, в каком мы застали ее в самом начале. С каким роботизированным спокойствием она принимается за осмотр очередного пациента, когда миссия по опознанию погибшей выполнена.

И все же Женни – та же Розетта, которая не хочет жить, как удобно, а хочет, как правильно. Дарденны последовательно настаивают на несоциальной природе этого явления, подобного склада характера. Самой потребности в правилах. Норме. Нормальности. Не в отдельно взятом доме, компании, а в мире вокруг. В самой нашей жизни, в ее повседневном, лишенном героизма течении.

Вот отчего при кажущемся сходстве Женни в конце совсем не та, что в начале. Все тот же белый халат, те же белые перчатки. Но совершенно другой взгляд. Другое содержание. Столкнувшись с неизвестной, она разгадала себя. Заперев одну дверь, совершенно неожиданно открыла другую.

Это история человека, который осознал: вот мое место. Я здесь, чтобы помогать, я отсюда никуда не уйду. И она достаточно потрудилась, чтобы заслужить свое место. ◆

Елена Плахова

ОПТИМИСТИЧЕСКАЯ ЭЛЕГИЯ

FESTIVAL DE CANNES

«Выпускной»
Bacalaureat
Автор сценария, режиссер Кристиан Мунджу
Оператор Тудор Владимир Пандуру
Художник Симона Падурету
В ролях: Влад Иванов, Адриан Вэнчикэ, Адриан Титьени, Мария Дрэгуш, Рареш Андричи, Лия Бугнар, Малина Мановичи, Валериу Андрьюта, Энико Бенкзо, Йоаким Чобану, Петре Чуботару и другие
Les Films du Fleuve, Mobra Films, Romanian Film Board (C.N.C.), Why Not Productions
Румыния – Франция – Бельгия
2016

«Элегия – лирический жанр, содержащий в стихотворной форме какую-либо жалобу, выражение печали или эмоциональный результат философского раздумья над сложными проблемами жизни», – сообщает Википедия, теперь наша главная просветительница. Если она не врет, то «Выпускной» полностью вписывается в формулу элегии. И даже «стихотворная форма» здесь уместна, потому что фильм Кристиана Мунджу скомпонован с поэтическим изяществом, а его главные мотивы искусно зарифмованы.

Если перевести поэзию на язык прозы, то сюжет «Выпускного» все равно сохранит возвышенное дыхание, а жанр картины можно будет определить как притчу. Респектабельный врач Ромео (имена итальянского происхождения не редкость в Румынии) живет и работает в небольшом трансильванском городе. Он давно избавился от романтизма – в отношениях и с женой, и с родиной, на которой поставил жирный крест. Некогда супружеская пара вернулась из эмиграции, веря, что после революции здесь все изменится, но их надежды и попытки «сдвинуть горы» потерпели крах. Прошли годы, в сущности прошла жизнь. Горы не сдвинулись. Ромео (Адриан Титьени) завел вторую, тайную семью с учительницей средней школы, матерью-одиночкой

«Выпускной»

Сандрой (Малина Мановичи), а с не работающей и пребывающей в депрессии женой Магдой (Лия Бугнар) его объединяет только одно. Оба поставили задачу, чтобы любимая дочь Элиза (Мария Дрэгуш) на «отлично» сдала выпускные экзамены, получила заслуженную стипендию и уехала учиться в английский университет. Вырвалась из болота безнадеги, поглотившего их самих, родителей. Почва для этого героическими усилиями семьи тщательно подготовлена.

Однако в судьбоносный момент Элиза среди бела дня, в двух шагах от школы, подвергается нападению и попытке сексуального насилия. Девушка впадает в стресс, к тому же у нее повреждена правая рука, все это грозит провалом на экзаменах. Чтобы спасти положение и подстраховать дочь, Ромео приходится «порешать вопрос» с помощью друзей в полиции и в мэрии, использовать знакомый механизм «ты мне, я тебе» или «рука руку моет». Чтобы механизм сработал, Элизе почти ничего не надо делать – только пометить свою письменную экзаменационную работу условным знаком. Однако хитроумно разработанный план дает сбой: неожиданным препятствием становится сама девушка, она, представьте, не готова следовать инструкциям. Мало того, хоть прямо это нигде не артикулируется, но похоже, что отец для нее воплощает коррупцию и двойную мораль – то самое, что, по его убеждению, губит страну и от чего он во что бы то ни стало жаждет спасти дочь. В сущности, и Англия-то самой героине не особенно нужна, тем более, как ей кажется, в родном городке она нашла личное счастье. В общем, с точки зрения Ромео, его дочь наступает на те же грабли – возвращается на идеалистические позиции, от которых давно отошел ее умудренный отец. За что боролись, на то и напоролись.

В «Выпускном» в самом лучшем виде представлена параболическая конструкция, ставшая основополагающей для румынской «новой

волны» и принесшая ей мировую славу. У этого художественного течения (единственного возникшего в посткоммунистической Восточной Европе, о котором можно всерьез говорить) есть западные родственники и предшественники. Это отчасти кинематограф Кена Лоуча, но прежде всего братьев Дарденн: не случайно последние фигурируют в титрах в качестве сопродюсеров «Выпускного». Мунджу, лидер румынской школы, разделяет с ними концепцию «этического реализма». Ее можно также связать с традицией Кесьлёвского и польского «кинематографа морального беспокойства», только у румын духовные выси и философские обобщения гораздо теснее связаны с бытом. По сути, почти каждый типичный румынский фильм начинается как анекдот (в данном случае дочь завалила экзамен, папа решил подделать отметку), а завершается как притча. Мунджу не исключение, хотя его опыт прошел через разные стадии, на которых испытывался и закалялся творческий метод.

До сих пор вершиной этого метода считается картина Мунджу «4 месяца, 3 недели и 2 дня». История про то, как девушка с помощью своей преданной подруги сделала нелегальный аборт в социалистической Румынии, обернулась эталонной демонстрацией возможностей румынской кинематографической школы. Благодаря заверченной в спираль саспенса драматургии, выдающейся работе режиссера, оператора и актеров приземленный реализм достигает здесь своей высшей точки ровно в тот момент, когда превращается в метафору бесчеловечной сущности «реального социализма».

Добиться такой же силы художественного воздействия в другой своей знаменитой картине «За холмами» Мунджу не удалось. Хотя сюжет ее еще более драматичен и основан на подлинной истории монашки, которая была объявлена одержимой бесами и затравлена до смерти ортодоксами. Доверяясь факту, режиссер подвергает его деконструкции – и это уводит Мунджу в направлении абстрактного экзистенциализма. Но прелесть румынской школы состоит в том, что экзистенциальное просвечивает сквозь социальное и бытовое: тогда-то и возникает волшебный оптический эффект.

Красота «Выпускного» в огромном количестве деталей, придающих фильму не только достоверность, но прежде всего многомерность и объем. Целью режиссера является исследование анатомии коррупции на атомном и молекулярном уровне. Мы ни разу не становимся свидетелями очевидных преступлений, взяток – скорее мелких компромиссов и нарушений закона справедливости, объяснимых и почти простительных с человеческой точки зрения. Например, пожилому больному человеку, от которого косвенным образом зависит протекция на экзамене, надо помочь со скорейшей пересадкой почки – и тут папа-доктор оказывается как нельзя более кстати.

Моральный прагматизм, доминирующий в обществе, формирует сеть кумовских взаимосвязей и затягивает в нее всех подряд: в данном случае в ней уже барахтаются полицейский, бывший одноклассник Ромео (в этой роли культовый актер румынской «новой волны»

Влад Иванов), школьный администратор, вице-мэр, прокурор… Что характерно для патриархального румынского социума: все персонажи – мужского пола. Женщинам отведена страдательно-пассивная роль, однако они в итоге скажут свое слово – и не только неофитка Элиза, но и прибитые жизнью Магда с ее соперницей Сандрой.

В исследуемом Мунджу механизме детали тесно пригнаны друг к другу, однако не настолько тесно, чтобы в картине совсем не осталось воздуха. В ней есть как бы необязательные сцены и персонажи: в одной из таких сцен Ромео, попавший на загородный пикник власть имущих, оказывается в доме человека, страдающего от той же коррупционной цепочки, но сумевшего сохранить достоинство. Эта встреча позволяет главному герою, с одной стороны, почувствовать дыхание «другой жизни», с другой – приблизиться к пониманию того, что он, ненавидя систему, является в то же время ее частью, ее винтиком.

«Выпускной» по многим позициям перекликается с тем, что делает другой крупный автор румынской школы – Кристи Пуйю в фильме «Сьераневада». Вот читаю по этому поводу в журнале «Сеанс» у Алексея Медведева: «А когда ложь правит, от нее не спрячешься. Она физически выдавливает правду и свободу, лишает их места, мостит весь мир плиткой ложных обещаний и благих намерений. И в этом мире, если ты стал его частью, у тебя нет другого выбора, кроме как врать самому. А тот, кто врет, сам становится беспомощной жертвой лжи». Буквально этими же словами можно описать и «Выпускной», только Мунджу роет тоннель к свету с противоположной стороны.

Пуйю строит расслабленную драматургическую структуру с многочисленными «ружьями», чтобы в итоге в сознании зрителя прозвучал неизбежный выстрел (с моей точки зрения, этот эффект удался только частично). Мунджу, наоборот, с самого начала задает сюжетный саспенс, но в то же время заметает следы и заводит в тупики. Когда неизвестный злоумышленник разбивает окно в квартире Ромео, в логике этого рационального фильма предположить месть или что-то вроде. Но личность мстителя не проявится, так же как, несмотря на усилия полиции и на параллельное расследование, проведенное Ромео, не высветится фигура негодяя, атаковавшего Элизу. Так же не будут до конца поняты темные махинации на загородной стройке. Смутной останется и фигура бойфренда Элизы, которого ее отец подозревает, по меньшей мере, в трусости, неспособности защитить девушку. В конечном счете главный герой окажется перед лицом враждебной непознаваемой реальности, где нехороший запах опасности исходит от домов, дворов, гаражей, а сам фильм начнет приобретать жанровые черты параноидального триллера, перемещаясь с территории Дарденнов на территорию Ханеке.

Все упомянутые режиссеры, каждый по-своему, исследуют современное общество с позиций этического максимализма. Подобно хирургам, они вскрывают общественный организм своим скальпелем. Поэтому не случайно, что главные герои последних картин Пуйю, Мунджу, Дарденнов по профессии врачи. И сами эти герои, перенимая

«Выпускной»

часть авторских (а заодно и полицейских) функций, занимаются расследованием загадок и парадоксов реальности, вместо того чтобы банально лечить больных. И операторы, работающие с этими режиссерами (в данном случае Тудор Владимир Пандуру) медленно, но настойчиво ведут свою камеру по городским интерьерам и пейзажам, словно гастроскоп по внутренностям исследуемого пациента.

Случается, что наиболее выразительными оказываются самые темные, смутные зоны: именно там коренится злокачественная болезнь. Наоборот, слишком очевидные хвори мало что добавляют к общей клинической картине. К ним я отношу сюжетные линии, связанные с адюльтером и его последствиями, – как в «Выпускном», так и в «Сьераневаде». При всех талантах Мунджу и Пуйю эти линии отвлекают от главного, засоряя интеллектуальные структуры примесью сериальности.

Если не хэппи эндом, то окрашенным оптимизмом или даже патриотизмом можно счесть финал «Выпускного»: ведь это здорово, разве нет, когда молодежь делает выбор в пользу своей родины. И на частном уровне: после пережитого отчуждения происходит эмоциональная кульминация, сближение между отцом и дочерью. Однако оптимистический тон снижен иронией и скорректирован печалью. Ведь, скорее всего, это не сознательный выбор, а просто юный инстинкт жизни, которая не может остановиться по чьей-то рациональной воле. Каждый должен пройти через свой собственный опыт. Понимая умом, что «в этой стране ничего не будет», люди продолжают в ней жить, любить и рожать, совершать ошибки и за них расплачиваться. В этом ощущение будущего, но… Не воспроизведут ли дети траекторию того самого порочного круга, в котором замкнулась неудавшаяся жизнь их ближайших предков? ◆

Наталья Сиривля

ВСЕ ЖЕНЩИНЫ ДЕЛАЮТ ЭТО

FESTIVAL DE CANNES

«Джульетта»
Julieta
По рассказам Элис Манро
Авторы сценария Педро Альмодовар, Элис Манро
Режиссер Педро Альмодовар
Оператор Жан-Клод Ларьё
Композитор Альберто Иглесиас
Художник Антксон Гомес
В ролях: Адриана Угарте, Эмма Суарес, Росси де Пальма, Мишель Хеннер, Инма Куэста, Даниэль Грао, Дарио Грандинетти, Приссила Дельгадо, Натали Поса, Пилар Кастро, Хоакин Нотарио, Марьям Бачир, Суси Санчес, Агустин Альмодовар и другие
El Deseo, Canal+ France, Cine +, Televisión Española (TVE)
Испания
2016

Когда-нибудь во всех учебниках по искусству кино в разделе про Альмодовара напишут: «Джульетта», 2016, – переход от трэш-маньеризма к классике. Даже если Альмодовар ничего больше не снимет или вновь резко изменит манеру, «Джульетта» останется в его фильмографии как образец строгого классического кино – практически в словарном, античном смысле.

Строгость и сдержанность особенно бросается в глаза, если сравнить «Джульетту» с шедевром 1999 года «Все о моей матери». Схожая фабула: женщина теряет ребенка и окунается в прошлое, дабы поведать нам и ему (ребенку), откуда что взялось и как все было на самом деле. В том фильме сын героини случайно погибает в самом начале картины, и серьезная хирургическая медсестра отправляется в охренительный мир трансвеститов-с-панели, актрис-лесбиянок и беременных, больных СПИДом монашек, где умудряется всех и вся простить-полюбить-отогреть. Плюс святой ее материнской любви хватает на то, чтобы чудом исцелить от ВИЧ-инфекции новорожденного младенца – сына умершей в родах монашки и своего бывшего мужа, который в один прекрасный день переделался в женщину.

Когда заглавная героиня «Джульетты» (Эмма Суарес – Джульетта в возрасте) в самом начале картины

случайно встречает на улице Беатрис (Мишель Хеннер) – подругу своей исчезнувшей дочери Антии, узнает, что та жива и здорова, приходит в смятение, посылает скучного любовника-искусствоведа (Дарио Грандинетти) и принимается писать то ли дневник, то ли бесконечное письмо с попыткой рассказать, как все было на самом деле, – ждешь, что отцом Антии окажется, по меньшей мере, инопланетянин или снежный человек. Но нет. Симпатичный рыбак, встреченный в поезде. Ну да, ночь была тревожной и бурной, вдоль поезда по снегу мчался олень, а еще какой-то несчастный мужик, с которым молодая красотка Джульетта (Адриана Угарте) отказалась вступить в беседу, бросился под колеса. Хоан, то есть рыбак (Даниэль Грао), ее утешил. Переспали. Она забеременела. Потом получила от него письмо. Приехала. Вышла замуж. Родила. Все чин по чину. Думаешь: не... Ну наверняка он оказался каким-то маньяком-извращенцем, бил, унижал, обижал... Ничего подобного! Нежнейший муж и отец! Вся его вина, что он переспал с бывшей любовницей Авой (Инма Куэста), когда Джульетта с маленькой Антией ездили навестить бабушку с дедушкой. Зловредная домработница Марьян (эффектно состарившаяся Росси де Пальма с ведьмовски приспущенным веком) сообщает об этом Джульетте. Та устраивает Хоану сцену, и, надувшись, идет «погулять». Хоан выходит в море рыбачить. Начинается шторм. Хоан погибает. Вот, собственно, и вся великая, страшная тайна.

Дальше больше. Джульетта страдает, впадает в депрессию. Антия (Приссила Дельгадо) с Беатрис трогательно о ней заботятся. И прожив таким образом в нежных заботах о маме до восемнадцати лет, Антия едет на какой-то ретрит в католическое убежище и... исчезает. Похитили? Продали в сексуальное рабство? Зомбировали и вовлекли в ужасную, тоталитарную секту? Нет! Просто еще подростком она узнала от той же Марьян про измену и ссору, предшествующую смерти отца. Маме ничего не сказала. Молчком дотерпела до совершеннолетия и просто обрубила концы. И бедная Джульетта тринадцать лет мучилась неизвестностью, а узнав, что дочка жива и здорова, вдруг в четыре дня из цветущей, ухоженной женщины превратилась в развалину.

С чего вдруг?

Отчасти обескураживающее несоответствие между житейской банальностью причин и катастрофичностью следствий можно списать на то, что фильм поставлен по рассказам канадской писательницы, лауреата Нобелевской премии Элис Манро. У них, у канадцев, другой темперамент, они типа вежливые, о неприятном до последнего предпочитают молчать. И если экспериментальным образом перенести эту «молчанку» на почву иберийских страстей, то последствия могут оказаться совершенно непредсказуемыми. Но дело, мне кажется, вовсе не в том, что Альмодовару вздумалось смешать в реторте элементы северного и южного нарратива, поглядеть, как рванет. Это кино вообще не о том, что полезнее для сохранности психики: говорить, молчать или устраивать скандалы с битьем посуды. Речь вообще

не о частно-психологическом. Молчание, сдержанность, цивилизованность тут просто некий порог, плотина, усиливающая неукротимый напор великой и вечно волнующей режиссера стихии под названием «женственность».

В картине «Все о моей матери» женское начало подобно Солнцу. Неиссякаемый источник энергии жизни, любви и творчества. Гарантия блаженства и безопасности, прильнув к которой ощущаешь: жизнь удалась. Поэтому все, кто способен хоть что-то чувствовать, закономерно тянутся к этой «сиське», меняя по ходу пол и ориентацию. Тупой мачизм разрушителен. А патриархальная зацикленность на услужении сильному полу ведет этот пол к маразму. Фильм – своего рода постмодернистская икона: «Матерь Божия с трансвеститами». Ну а себя режиссер мысленно помещает в центр композиции – на место младенца у Мадонны на ручках, веря, что ему обеспечено все, что необходимо для счастья, покоя, упитанности и беспроблемной реализации. Такой вот бесконечно идеализирующий, эгоистический и инфантильный взгляд на природу женственности.

Первые кадры «Джульетты» – пародийно-скептический парафраз этой утешительной композиции. Во весь экран – колеблемая дыханием алая ткань на груди сидящей за столом женщины. Ровно по центру на столе – фигурка обнаженного мужчины без рук, с треугольной головой и отшибленным членом. Женские руки заботливо пеленают фигурку в упаковочную пленку и убирают в коробку. Все задано сразу: соотношение масштабов, субъектность/объектность, власть и покорность, забота и удушение...

Фигурка – подарок Джульетте от Авы, подруги-скульптора, соперницы и разлучницы. В одном из ключевых эпизодов фильма они с Джульеттой вдвоем: Ава покрывает терракотовой краской ягодицы очередной скульптуры; Джульетта – учительница литературы – пересказывает миф, как боги создавали мир и всех тварей, а когда дошло до человека, выяснилось, что дары богов кончились и не досталось человеку ни клыков, ни когтей, ни перьев. И весь он такой голый, беззащитный, потерянный в темной, угрожающей чаще жизни... И тут же, без перехода, противореча себе, Джульетта пускает в ход смертельное, беспроигрышное оружие: сообщает Аве про свою беременность. Типа: «Посоветоваться хотела: сказать об этом Хоану? Не хочу на него давить». Ава тут же, поняв, что шансов у нее нет, отступает «великодушно»: «Конечно, скажи! Хоан обожает детей!» – что не помешает ей при случае забрать подаренного мужчинку обратно: ну так, поиграть, попользоваться, а почему нет? Ведь это же было *мое*!

Две богини решают между собой участь смертного. Мужчину вообще никто ни о чем не спрашивает. Ни на предмет, хочет ли он ребенка, ни на предмет, с кем ему быть. Покорно, как телок на веревочке, он идет за той, в ком больше жизни.

Так же точно поступает отец героини (Хоакин Нотарио), который при живой рассыпающейся жене сходится с молодой, симпатичной

«Джульетта»

сиделкой (Марьям Бачир). Но тут Джульетта приходит в негодование. Потухшие глаза ее мамы (Суси Санчес) еще способны вспыхивать любовью и интересом к жизни. Ее еще можно нарядить-причесать и сделать «неотразимой». Ее жизнь-женственность до конца не угасла, но она необратимо тает и сходит на нет в присутствии чужой победительной женственности. Джульетта кипит от негодования, словно забыв, что сама же по первому зову явилась к Хоану, еще не зная, что его больная жена умерла. Джульетта не в силах простить отца и после смерти матери фактически рвет отношения – то есть поступает с ним точно так же, как впоследствии поступит с ней самой ее дочь.

Жизнь-женственность неподвластна морали и рацио. Где-то в районе солнечного сплетение тугим жгутом скручиваются желание или гнев. Невидимая, всепроникающая «сила судьбы» приходит в движение, зарождается волна, приносящая счастье или невыносимую боль... Эти волны несутся навстречу друг другу, хаотически сталкиваются, и гладкая, обманчиво безопасная поверхность обыденности в мгновение ока превращается в ревущее месиво, где бедные мужики просто тонут, а бедных женщин стихия, перемолов, выбрасывает на берег парализованными, разбитыми инвалидами. Жена Хоана – в коме. Мать Джульетты – в деменции. Ава умирает от рассеянного склероза. Сама Джульетта разрывается между депрессией, истериками и попытками покончить с собой.

Женская стихия в фильме подобна морю, что дарит жизнь и губит с равной неотвратимостью. В эпизоде, где Джульетта рассказывает ученикам про греческие синонимы слова «море», она в основном упирает на «понт» – мужское, открытое море, пространство подвигов и приключений, заставившее Одиссея бежать от сладких объятий нимфы Калипсо. Но самого Альмодовара куда сильнее волнует «море»

«Джульетта»

женского рода – таласса. Море за панорамным окном в доме Хоана – то сияющее, то жуткое – основная метафора в центральной части картины. И весь фильм с его на первый взгляд обыденной, далекой от сенсационности и зияющей психологическими провалами фабулой – упругое, неостановимое движение разнонаправленных воль/волн этой «женской реальности», где все рифмуется, все повторяется, все связано: измены, смерти, болезни, роковые разрывы, стихийные всплески эмоций и гнетущее чувство вины. Женственное едино и многолико. Не случайно героиню играют две разные актрисы, а ее дочь – Антию – даже три. Не случайно «бергмановское» пристрастие к парным женским портретам в кадре: Джульетта и мать, Джульетта и Ава, Антия и Беатрис… Повторяющиеся коллизии, повторяющиеся имена… На поверку оказывается, что тут нет ни единой лишней детали, ни одного ненужного кадра. Люди готовят еду, обедают, путешествуют, беседуют или молчат, а под всем этим ходуном ходит одна из величайших, упоительных и страшных стихий бытия.

При этом, в отличие от, скажем, Ларса фон Триера, который ту же тему «ужасающей», «коварной», «убийственной» женственности превращает в «Антихристе» в кровавый, садистский аттракцион с расчленёнкой, Альмодовар до конца остается верен своему преклонению перед ее неотразимой, пленительной красотой. Все эти голубые колготки, алые платья, пестрые халаты, жемчужно-серые блузы, красные костюмы и свитера – облачения богинь, которые сражаются и доходят до боли на фоне дизайнерских интерьеров и кадров, исключительно совершенных по композиции… Режиссер, несмотря ни на что, все это безмерно, со всей страстью своего кинематографического темперамента любит. Не копается, не разбирает, не деструктурирует, но обнимает, принимает и облекает в райские перья изысканного гламура. Гламур

на котурнах, гламур как молитва, как форма поклонения – думаю, на такое в нынешнем кино никто, кроме Альмодовара, не способен.

В «Джульетте» перед нами одна из самых трудновыговариваемых и трудно разрешимых для нынешнего европейского человека коллизий: конфликт между отщепленным, эмансипированным, цивилизованным «я» и витальной стихией, загнанной в подсознание и мотающим это «я», как утлую, маленькую лодчонку. Для женского «я» проблема вдвойне мучительна, поскольку оно сильнее связано с этой стихией и склонно выступать в роли и палача, и жертвы, казня себя за неконтролируемые проявления женского термоядерным чувством вины. Как интегрировать неповторимую личность и женственность? Рецептов у цивилизации вроде бы миллион – от вагинальной гимнастики до феминистской «борьбы за права». Но все они не годятся, поскольку речь в каждом случае идет об уникальном решении.

В фильме на помощь героине неожиданно приходит мужчина – тот самый Лоренцо, отвергнутый высоколобый любовник-искусствовед. Не как повелитель, муж, любовник и альфа-самец, не как рациональный укротитель иррациональной стихии, а просто как человек и как друг. Способный вытерпеть причиненную боль, не погибнуть, не сойти с ума, преодолеть отчаяние, оттого что «мама» внезапно отвергла и отняла от «божественной сиси», простить... Увидеть в женщине девочку, тонущую в собственной женской стихии, и протянуть руку...

Первые кадры «Джульетты» – женщина властно упаковывает статуэтку мужчины. Последний кадр: мужчина и женщина рядом. В машине. Он за рулем. За кадром текст письма Антии, которое Лоренцо принес Джульетте в больницу, после того как та попала под автомобиль: «Мой девятилетний сын погиб, утонул в реке. Я умираю от боли! И только теперь я начинаю понимать, какую боль причинила тебе»... Джульетта говорит: «Я не стану спрашивать ее ни о чем. Я просто хочу быть рядом. Но ведь она не приглашала меня!» Лоренцо целует ей руку: «Она оставила обратный адрес»...

Конец. ◆

Марен Аде:

«ЮМОР РОЖДАЕТСЯ ИЗ ОТЧАЯНИЯ»

FESTIVAL DE CANNES

Марен Аде родом из южной Германии, изучала режиссуру и основы кинопроизводства в Академии кино и телевидения в Мюнхене. Затем переехала в Берлин, где вместе с коллегами основала продюсерскую компанию Komplizen Film. Ее дипломная работа «Лес для деревьев» (2003) получила специальный приз жюри на фестивале «Санденс». Следующая картина, «Все остальные»[1] (Alle Anderen, 2009), была удостоена «Серебряного медведя» Берлинале. «Тони Эрдманн» (2016), ее третий фильм, участвовал в основном конкурсе Каннского фестиваля и награжден призом ФИПРЕССИ.

— Вы первый с 2008 года немецкий режиссер, представляющий свою картину в каннском конкурсе, после Вима Вендерса, чьи «Съемки в Палермо» были показаны здесь восемь лет назад. Беспокоились ли вы насчет зрительских ожиданий?

Марен Аде. У меня не было времени как следует подумать об этом. Я закончила работу над фильмом незадолго до открытия фестиваля. Никому не советую так делать. За пять дней до премьеры я все еще работала над звуком. Во вторник посмотрела финальный вариант картины. В среду купила наряды для фестиваля. Чтобы не слишком волноваться, я представила, что премьера здесь – просто пробный показ для большой аудитории.

Изначально мы позиционировали сценарий как комедийный. Иногда во время съемок я говорила продюсеру: «Черт, получается невероятно печальный фильм». Она отвечала, что это не важно: картина выйдет отличная и это будет хорошим оправданием. Весь юмор в фильме рождается из отчаяния, всегда ощущается серьезная проблемная основа. Честно говоря, я была удивлена, что зрители в зале часто смеялись.

— Как бы то ни было, «Тони Эрдманн» получил восторженные отзывы критиков. Что вы почувствовали, когда вас пригласили в Канн?

←
«Тони Эрдманн», режиссер Марен Аде

1. Прокатное название в России – «Страсть не знает преград». – *Прим. ред.*

Марен Аде. Не могу внятно объяснить. Разумеется, как любой режиссер, я мечтала представить свою картину на фестивале. Это давало мне силы, особенно когда съемки буксовали и постоянно шел дождь, а я думала, удастся ли мне вообще снять сцену. Каннский фестиваль – особенный. Многие мои любимые фильмы были показаны здесь, так что я, конечно, очень рада.

— Как родилась идея «Тони Эрдманна»?

Марен Аде. Об этой истории я размышляла на протяжении почти пяти лет. Я уже давно хотела снять картину о родственных связях, о том, какую роль играет каждый член семьи, исследовать проблемы, неизменно возникающие в этой среде. В какие-то моменты мы страстно хотим освободиться от своей семьи, ее влияния, начать абсолютно новую жизнь. Герой фильма, отец семейства, большой шутник, придумал себе образ Тони, и это позволило мне иначе взглянуть на семейные отношения.

Я знала, что мне предстоит длинный путь. Над картиной «Все остальные» тоже пришлось работать довольно долго. В «Тони Эрдманне» отражено все, о чем я думала в последние годы. Центральная идея там одна, но я затронула и другие интересовавшие меня темы: экономику, женскую сущность, семейные проблемы, секс.

— Как вы разрабатывали историю отношений отца и дочери, лежащую в основе фильма?

Марен Аде. Работая над сценарием, я осознала, что между отцом и дочерью существует очень тесная связь, их отношения сложны, многогранны, часто насыщены в разной степени скрываемыми эмоциями. Есть и довольно мощный мотив тайной любви. Я хотела изучить нюансы и хитросплетения этих отношений, старалась убедительно показать характеры и события, быть верной своим персонажам, ставила себя на их место. Хотя некоторые вещи выглядят не слишком правдоподобно, я хотела, чтобы в целом все представлялось логичным, чтобы в чувствах не было фальши. Определенный реализм нужен, иначе невозможно проникнуться историей. Мы много работали над эмоциями героев. Их внутренние споры и конфликты надо было выразить, донести до зрителя, при этом сохранив целостность и фактуру сюжета.

— Расскажите про Тони Эрдманна, в которого перевоплощается отец героини.

Марен Аде. Внезапное преображение Винфрида – смелая попытка сломать шаблон, освободиться от стереотипов в отношениях. Тони Эрдманн рождается из отчаяния.

Юмор часто помогает справляться с трудностями, он всегда рождается через боль. Винфрид не может найти иных способов достучаться до дочери. Он пытался переосмыслить их отношения как отец, но безуспешно. Он в растерянности, мечется между желанием сблизиться с Инес и чувством обиды, раздражения. Равновесие сил между ними давно нарушено. Винфрид находит решение этой дилеммы, делает Инес дерзкое предложение, скрываясь под маской Тони. Юмор – его

Марен Аде

единственное оружие, и он начинает использовать его по максимуму. То есть вступает в гораздо более трудную и жесткую игру. А поскольку сама Инес – крепкий орешек, вдруг оказывается, что он говорит на понятном ей языке.

— Что общего у вас с Инес?

Марен Аде. Все мои картины отчасти автобиографичны, я опираюсь на знакомые мне вещи. Когда снимаешь кино о семье, трудно не думать о своей собственной, ведь она у тебя единственная. Было интересно осознать, насколько тесно я связана с семьей. У моего отца прекрасное чувство юмора, я все время жила в этой особой атмосфере. Когда работала над сценарием, постоянно возвращалась к ней. Это самая знакомая и близкая мне среда.

Еще снимая фильм «Все остальные», я осознала, что семья – невероятно сложная тема. Ты не можешь полностью освободиться от влияния близких людей, не можешь изменить среду, из которой вышел. В новой картине это также очень острая, эмоционально насыщенная тема.

Инес считает, что семья, в которой она выросла, никак не связана с ее нынешней жизнью. Все герои ограничены рамками предписанных им ролей, их отношения строятся согласно жестким, почти ритуальным схемам, освободиться от которых они не могут.

Я узнаю себя во всех персонажах. У отца есть определенные ценности, ценности его поколения; у его дочери – совершенно иные. Она не может сказать, счастлива она или нет. Я ее понимаю. Она очень любит свою работу, настолько, что порой ставит ее выше своих личных потребностей, что очень характерно для представителей делового мира. В своей работе Инес стремится достичь идеала. Хоть наши профессии и не слишком схожи, я заметила, что между ними есть нечто общее. Например, в мире финансов работа ценится больше, чем конкретный человек. К сожалению, в кинопроизводстве так тоже бывает.

«Тони Эрдманн»

— Вы говорили, что, разрабатывая линию главной героини, не хотели акцентировать какие-то феминистские аспекты. Считаете, что нынешние споры по поводу роли мужчины и женщины слишком примитивные?

Марен Аде. Многие говорили мне, что Инес довольно холодная, бесчувственная. Поскольку сейчас везде активно обсуждаются проблемы гендерного равенства, многим интересно узнать мое мнение. Но сам по себе факт, что я женщина, снимающая кино о женщине, не так уж важен. Не стоит увязать во всех этих гендерных вопросах. Многие мои персонажи, мужчины и женщины, очень близки мне. Как зритель я часто сильнее идентифицирую себя с героями-мужчинами. Например, когда смотрю кино о Джеймсе Бонде, отождествляю себя с ним, а не с женскими персонажами.

— Ваши героини постоянно пытаются сами разрешить свои внутренние конфликты. По-вашему, это характерно для современных женщин?

Марен Аде. Инес работает в сфере, где доминируют мужчины, и она действительно переняла многие их черты. Может, она даже считает себя абсолютно своей в этой среде, выступая на равных с мужчинами. Однако если говорить серьезно, все же это воспринимается иначе. Я беседовала со многими женщинами на руководящих должностях, и большинство утверждают, что им все же нравится быть исключением из правил. Даже если порой из-за этого они чувствуют себя одинокими. Думаю, в этом смысле Инес действительно персонаж современной реальности. Она всегда была убеждена, что самостоятельность и равенство для женщин ее поколения – вполне естественные понятия, и нет нужды отстаивать свои права, становиться феминисткой. Она не шутит, когда говорит: «Я не феминистка, иначе я бы не стала терпеть таких типов, как вы». О «женском коллективе» и «сексуальном домогательстве на работе» она говорит с иронией и сарказмом. Но, честно говоря, я не стремилась критиковать сексизм в деловом мире.

«Тони Эрдманн»

Просто хотела показать все как есть, а сексизм действительно существует, он – часть нашей реальности. На самом деле все эти разговоры о равенстве полов и прочем раздражают меня, особенно когда им придают такое большое значение. Думаю, не стоит заострять внимание на том, что Инес не слишком женственна. Может, лучше воспринимать ее просто как современного персонажа, вне гендерного контекста, как, скажем, и мужчину, который иногда плачет, переживает из-за своих детей, сталкивается с разными проблемами.

— События фильма разворачиваются главным образом в Румынии. Почему основным местом действия вы сделали Бухарест?

Марен Аде. Готовясь к работе, я встречалась со многими женщинами, работающими в сфере бизнеса, в том числе в Румынии, – так я узнала больше об этой стране. Я решила, что будет интересно показать Румынию, ведь у нее тесные экономические связи с Германией. После падения коммунизма многие немецкие и австрийские компании серьезно заинтересовались Румынией. Там есть международные корпорации, а следовательно, много проектов для бизнес-консультантов. Меня также интересовала особая иерархия стран Евросоюза, которая существует и в деловой сфере. Кроме того, у нас прекрасные отношения с румынским сопродюсером, и сама страна действительно меня привлекает. Я люблю румынское кино – например, фильмы Мунджу и Пуйю.

— Как вы предпочитаете работать? Даете ли актерам окончательный вариант сценария? Много ли репетируете?

Марен Аде. Я не сразу записываю всю историю от начала до конца. Сначала возникают персонажи, я прописываю их характеры, наполняю их содержанием. Я долго разрабатывала персонаж Инес, искала ей профессию. Также исследовала Румынию. На написание сценария ушло почти два года. Параллельно я продюсировала несколько фильмов, было много работы. Еще я иногда преподаю. Мы отсняли сто часов

«Тони Эрдманн»

материала, так что полтора года ушло на монтаж. Я успела родить двоих детей. Для меня самым страшным было расстаться с детьми на пять месяцев, когда мы снимали в Румынии. Было забавно писать историю о женщине, которая не разграничивает личную жизнь и работу; для меня самой этот баланс очень важен.

Я всегда долго работаю над сценарием, а когда он почти завершен, начинаю подбор актеров. Затем, опираясь на сценарий, мы напряженно работаем с артистами, подробно разбирая роли и сюжет. Сценарий «Тони Эрдманна» я сильно не правила, лишь вносила кое-какие изменения для конкретных актеров, в том числе уже во время съемок. И мы очень много репетировали.

Обычно я делаю много дублей. Поскольку весь фильм развивается благодаря персонажам, не торопилась поскорее все отснять. Если бы картина вышла неудачной, в этом была бы виновата я.

В моих картинах нет импровизации. Все диалоги более или менее четко прописываются заранее. Но потом мне важно почувствовать, что каждая сцена имеет свою атмосферу, свой характер, воспринимается так, словно каждый момент прожит естественно, спонтанно. Это невероятно трудно, артистам нужно много репетировать, чтобы добиться эмоциональной открытости и точности исполнения.

Я неторопливый режиссер. Это неплохо, если не успеваешь заскучать. Иногда я чувствую себя очень старой. Постпродакшн новой картины сильно утомил меня. Поскольку я работаю очень медленно, думаю, я могу уже сказать, сколько картин сниму за всю жизнь – еще четыре или пять, если мне повезет.

— Почему на главные роли вы взяли именно Сандру Хюллер и Петера Симонишека?

Марен Аде. Мы долго выбирали артистов, для меня кастинг очень важен. Вообще, я знала, что Сандра и Петер – отличные актеры. Но мне

было необходимо убедиться в этом лично, посмотреть, смогут ли они органично работать вместе. А это можно выяснить лишь в процессе кинопроб.

— Вы не только режиссер, но и продюсер, у вас своя компания. Вам важно самой контролировать все, что вы делаете?

Марен Аде. Большую часть непосредственно продюсерской работы выполняют мои коллеги Янина Яковски и Йонас Дорнбах. Но мы постоянно все обсуждаем, обмениваемся идеями. Кроме того, создав компанию, я получила большую свободу – лишь при таком тесном сотрудничестве с другими продюсерами я могу осуществлять проекты так, как считаю необходимым. Это очень важно, если хочешь делать хорошее кино.

Как продюсер я стараюсь создать для режиссеров благоприятные условия. Мы не говорим авторам, как надо снимать кино. Просто смотрим, как человек выстраивает свою работу, думаем, эффективна ли она, принесет ли ожидаемый результат. Для меня невероятно важен период подготовки, я долго и тщательно работаю над сценарием. А кому-то, наоборот, важно иметь больше времени для съемок. У всех по-разному. Я часто приглашаю режиссеров, с которыми работаю, в мою монтажную, иногда мы вместе читаем и обсуждаем сценарии. Мы стараемся быть открытыми, искренними, поскольку только так можно помочь друг другу. ◆

По материалам:

http://www.dw.com/en/filmmaker-maren-ade-its-a-big-dream-to-be-in-cannes/a-19270775

http://cineuropa.org/it.aspx?t=interview&l=en&did=309461

http://emanuellevy.com/pick-of-the-week/cannes-film-fest-2016-toni-erdmann-interview-with-director/

http://www.indiewire.com/2016/05/meet-the-woman-director-whos-taking-cannes-2016-by-the-storm-springboard-288931/

Перевод с английского Елены Паисовой

Гарри Бардин:

«СОБИРАЮСЬ ДЕПРЕССИРОВАТЬ»

Интервью ведет Татьяна Вилькина

FESTIVAL DE CANNES

Интервью состоялось 31 октября 2015 года, задолго до приглашения фильма «Слушая Бетховена» в программу «Двухнедельник режиссеров» Каннского кинофестиваля 2016-го.

Татьяна Вилькина. Гарри Яковлевич, с тех пор как я делала про вас документальный фильм «Тот самый Бардин», прошло одиннадцать лет. Что изменилось у вас за это время, какие события произошли в вашей жизни?

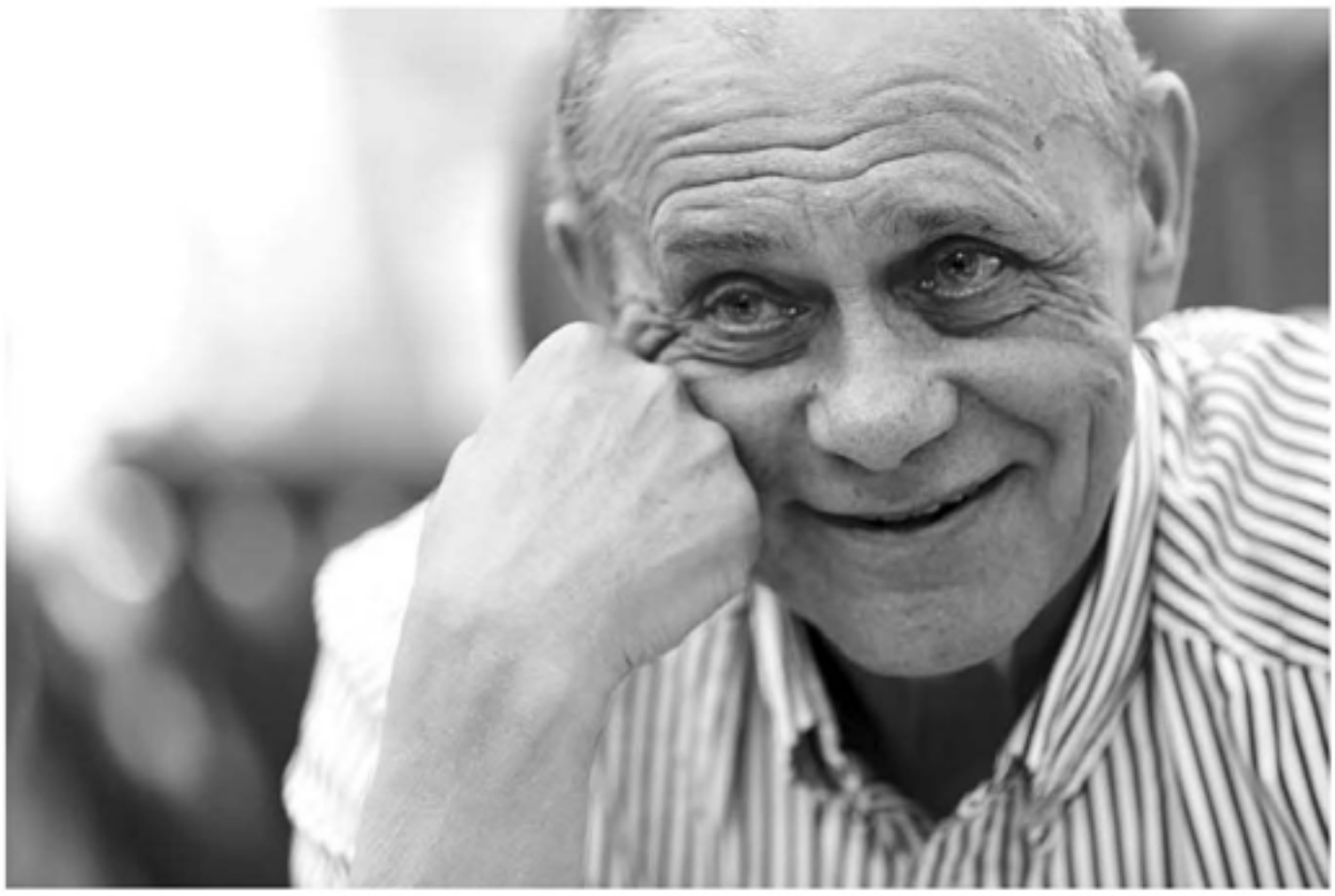
Гарри Бардин. Я постарел. Одиннадцать лет в моем возрасте – это уже приличный срок. Мне 74 года, надо сказать об этом и о том, что только что закончил картину, надеюсь, что я еще в обойме.

Татьяна Вилькина. О чем «Слушая Бетховена»?

Гарри Бардин. О свободе, о том, что меня сегодня волнует. Я обычно высказываюсь на тему, которая занимает меня в данный момент. Она должна быть настолько всеобъемлющей, чтобы выдержать испытание временем. То, что мне пришло в голову сегодня, при покадровой съемке должно хотя бы полтора года существовать во мне, волновать, потому что столько времени я делал десятиминутный фильм. Все так и получилось, наболевшей для меня стала тема свободы.

Татьяна Вилькина. Платонов писал: «Я знаю, что все, что есть хорошего и бесценного (литература, любовь, искренняя идея), все это вырастает на основании страдания и одиночества». Как вы относитесь к этому высказыванию?

Гарри Бардин. Страдание и одиночество? Могу сказать, что человек, занимающийся творчеством, по определению одинок. Творчество – не колхоз, в котором все вместе доят коров и каждый дергает свое вымя. Наша работа – очень индивидуальное дело. Каждый несет свой крест. Верует или не верует, но несет. Поэтому, в какой-то степени я эгоцентрик, замкнут на себе. Вопрос – до какой степени. Нельзя закрывать глаза и снимать с себя ответственность за дом, за семью, за те обязанности, которые возложены на тебя судьбой. Но в принципе, ты,



конечно, одинок. Ты один идешь к поставленной тобой же цели. Тебе могут помогать, если ты в коллективе, а если писатель – никто не помогает, а вот если режиссер, то при условии, что рядом – единомышленники. Когда тебя не останавливают по ходу дела, а понимают. Как сказано в фильме Ростоцкого «Доживем до понедельника», «Счастье – это когда тебя понимают!»

Татьяна Вилькина. А талант для вас что – спасение, дар, мучение? Как вообще живется у нас талантливому человеку?

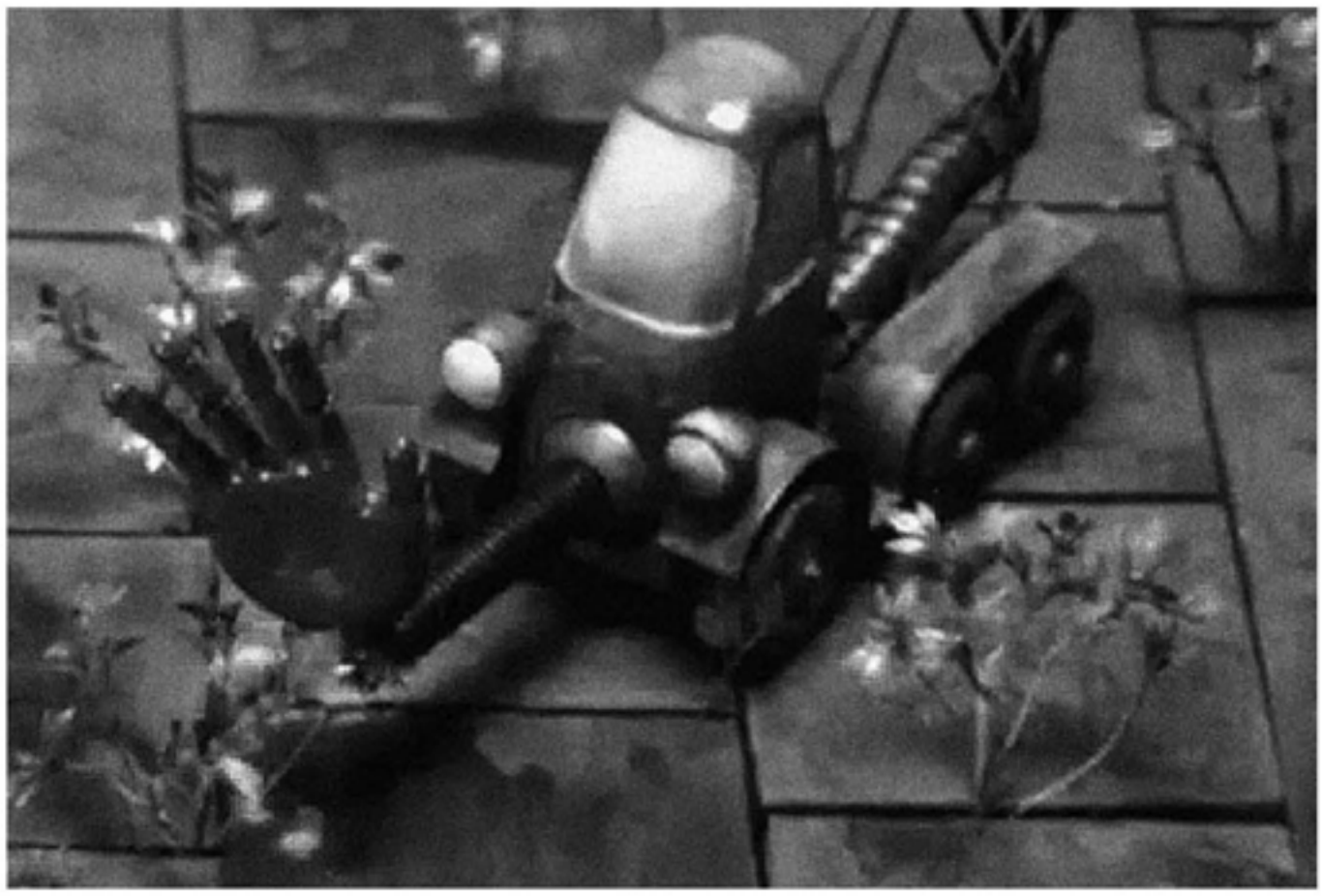
Гарри Бардин. Ты кого имеешь в виду?

Татьяна Вилькина. Вас, естественно.

Гарри Бардин (*смеется*). При этом вопросе я должен надуть щеки. Талант – это как бы тот крест, о котором я говорю. Твое обязательство перед собой, перед людьми. Раз ты обладаешь даром, ты обязан им поделиться. А когда говорят, как правило, серые люди, что «талант должен пробиться», – они оправдывают себя за то, что ставят препоны на пути талантливого человека и этим оправдывают свое существование. Талант не должен пробиваться. Нужно помогать его обладателю реализоваться. Для этого – создавать разные фонды. Например, Фонд Владимира Спивакова, которого я знаю хорошо, вытаскивает из провинции детей, обучает их, покупает инструменты, а потом они уже сидят у него в Национальном филармоническом оркестре на равных правах с профессионалами. Но в нашей стране это счастливое исключение, а не государственная политика.

Татьяна Вилькина. В Израиле, например, когда люди хотят получить второе образование, им государство доплачивает деньги, чтобы они могли учиться.

Гарри Бардин. Я помню замечательное высказывание Сергея Владимировича Образцова, мне с ним посчастливилось общаться. Одна



«Слушая Бетховена», режиссер Гарри Бардин

из его заповедей: «Никогда не стремитесь быть модным. Старайтесь быть предельно искренним... И при условии таланта у вас все получится. И тогда что бы вы ни делали, когда-нибудь станет модным. Но это уже не ваша забота». А стремиться в моду, пытаться попасть в чей-то след – значит отказаться от самого себя. Внутренняя свобода необходима художнику ничуть не меньше профессионализма. Когда между творцом и продуктом нельзя иголку воткнуть, то удача гарантирована.

Татьяна Вилькина. Кто ваши любимые драматурги?

Гарри Бардин. Мой любимый драматург – Гарри Бардин. (*Смеется.*) Обычно я ставлю фильмы по своим сценариям. Я придумываю идею, но, если она меня не заряжает, я ее отбрасываю: это не мое, мелковато. Я жду идею, ради которой могу пожертвовать ценные годы жизни.

Татьяна Вилькина. Годы...

Гарри Бардин. У нас покадровая съемка, нельзя тратиться на пустоту. Надо делать то, что тебя действительно волнует. Вот и всё.

Татьяна Вилькина. Ваша студия называется «Стайер». Что вы собираетесь делать дальше?

Гарри Бардин. Собираюсь депрессировать.

Татьяна Вилькина. У вас есть ощущение, что картина уже закончена, а новых идей нет? Вы в ожидании?

Гарри Бардин. Да, это та внутренняя пустота, которая должна быть чем-нибудь заполнена. И пока она не заполнится, я буду испытывать дискомфорт.

Татьяна Вилькина. А помните, вы рассказывали, что ваш сын Павел, тоже режиссер, когда увидел «Адажио», сказал: «Пап, ты лучше этого ничего не сделаешь». Как вы отреагировали на это суждение?

Гарри Бардин. Я ему сказал: «Мне еще так хочется пожить – сделать еще что-то». Прошло время, и вот я на звукомонтажном столе показываю

«Слушая Бетховена»

ему «Чучу-3», которую снял по «Кармен-сюите» Бизе – Щедрина. Понимаю, что он смотрит и внутренне формулирует свою оценку, а она для меня важна, он это знает. Говорит: «Когда я сказал, что ничего лучше «Адажио» ты не сделаешь, я имел в виду в плане философской притчи. А в плане музыкального фильма ты уже ничего не сделаешь лучше «Чучи». Так сказал мой категоричный сын. Мне пришлось шесть лет доказывать следующим фильмом «Гадкий утенок», что я еще что-то могу. Посмотрим, что будет дальше. Мой новый фильм он также посмотрел на звукомонтажном столе, но оценил его достаточно хорошо. Я собирал деньги на эту картину на краудфандинге в Интернете: получилось, что сначала я всю сознательную жизнь работал на зрителя, а теперь зритель второй раз подставил мне плечо (первый раз – на предыдущем фильме «Три мелодии»). Почти весь бюджет «Слушая Бетховена» собрали мне зрители. Сын сказал: «На такой фильм деньги собирать не стыдно». Для меня это высокая оценка.

Татьяна Вилькина. Вы сказали, что, когда появляется некая болевая точка, хочется высказаться. О свободе? Ее становится все меньше?

Гарри Бардин. Она – как шагреневая кожа, стягивается. Мы позволяем власти нашу свободу скукоживать. Но по закону физики сила действия равна силе противодействия. Нельзя винты так сильно закручивать: передавил – и лопается сталь. И тогда горе тому, кто поднял руку на свободу. Особенно в России, где возможен бунт «бессмысленный и беспощадный».

Татьяна Вилькина. Вы предчувствуете гражданскую войну?

Гарри Бардин. Нет. Не дай бог, не дай бог. Такой финт мог только Ленин придумать. Когда он бросил лозунг о перерастании империалистической войны в гражданскую. Мы в школе все это учили и получали

пятерки по истории, не задумываясь о кровавом смысле этого лозунга. Как можно было обратить одних против других? Призывать поднять штыки на братьев – оттуда пошло выражение «братская могила», где рядом лежат в земле и те, кто за белых, и те, кто за красных. Каким нужно быть фанатиком, чтобы ради воплощения идеи положить столько человеческих жизней.

Я своему внуку предлагаю смотреть на свою историю честно. Любить страну с открытыми глазами. К этому призывал Чаадаев. И когда внук спросил: «Дедуля, я знаю, что ты против, но могу высказать свое собственное мнение?», я ответил: «Каждый имеет право на свое мнение». «Сталин был нехороший человек, но зато…» «Вот тут, – сказал я, – и остановись. Потому что, если он загубил так много жизней, никаких «зато» уже быть не может. Он убийца и людоед. Во имя «счастья» страны он убил миллионы людей. Ему нет никакого оправдания».

Вообще сегодня есть темы, которые наше сообщество расположили, развели по разные стороны: «Крым наш» и прочее. Роль интеллигенции практически сведена к нулю. Она не является лакмусовой бумажкой, которая проявляет нравственность нации. Сегодня все вопросы, связанные с нравственностью, поглотила власть. Много «запропагандированных» людей. Я их не обвиняю, но сожалею о том, что они не научились мыслить самостоятельно. Доверяют, как когда-то газете «Правда», федеральным каналам с их пропагандистскими ток-шоу.

Татьяна Вилькина. Как вы относитесь к тому, что на федеральных каналах не показывают ваши фильмы? С чем вы это связываете?

Гарри Бардин. Тем, что они знают мою позицию.

Татьяна Вилькина. Я вспоминаю диалог в «Драконе» Шварца: «Меня так учили». – «Всех учили. Но зачем ты оказался первым учеником, скотина такая?» Поражает эта покорность…

Гарри Бардин. Хорошая рифма «попкорность»… Это кризис. Почти 90 процентов населения поддерживают президента. А когда в холодильнике жрать будет нечего, эти же поддерживающие с легкостью отвернутся.

Российский народ терпеливый. Это и хорошая его черта, и плохая. Потому что в любой стране в Европе такое закручивание гаек, как сегодня, такая тотальная пропаганда были бы невозможны. Люди выходили бы на площадь. А сейчас с этими посадками… После Болотной площади прошло уже три года, и вдруг какой-то полицейский вспоминает, что его кто-то тронул за мизинчик на левой руке, и очередную жертву упекают на три года в лагерь. Все это, конечно, не вдохновляет людей на то, чтобы открыто высказывать свое отношение к ситуации в стране. Но я думаю, пройдет еще какое-то время – и народ почувствует… что пора.

Я был недавно на «Винзаводе», там был аукцион в пользу политзаключенных по Болотной. Ну я взял куклу из «Гадкого утенка» и понес на аукцион. Но самое интересное… Там была тусовка: молодые, неравнодушные, на лицах – печать интеллекта, а вот банковских карт, на которые они могли бы что-то купить, – не было. И олигархов там

тоже не было. Хотя я предположил: пройдет время, и для олигархов мы будем собирать деньги. Когда их пересажают. Кукла ушла за меньшую цену, чем я назначил, но ушла. Нашелся все-таки мальчик, который купил ее. Я адресовал вырученные деньги нашему коллеге Олегу Сенцову, который сидит.

Татьяна Вилькина. Кинорежиссер.

Гарри Бардин. Да.

Татьяна Вилькина. Да, грустное у нас получилось интервью: с одной стороны, картина у вас сдана...

Гарри Бардин. Еще не сдана, но уже закончена. В том виде, в каком задумывалась. В жизни я готов идти на компромиссы, а в работае их не терплю. В том, чем занимаюсь, я стремлюсь, чтобы мне не было потом стыдно, когда я буду смотреть свой фильм...

Татьяна Вилькина. Гарри Яковлевич, я же видела, как вы работаете. А в жизни? Вы и в жизни добиваетесь таких же результатов?

Гарри Бардин. Смотря что ты имеешь в виду. Вот мы сидим в небольшой двухкомнатной квартире, где я живу. Живу очень скромно. Могу довольствоваться малым.

Татьяна Вилькина. Гарри Яковлевич, а чем вы заплатили за такую свободу? Ведь всегда же платишь… От чего вы отказались?

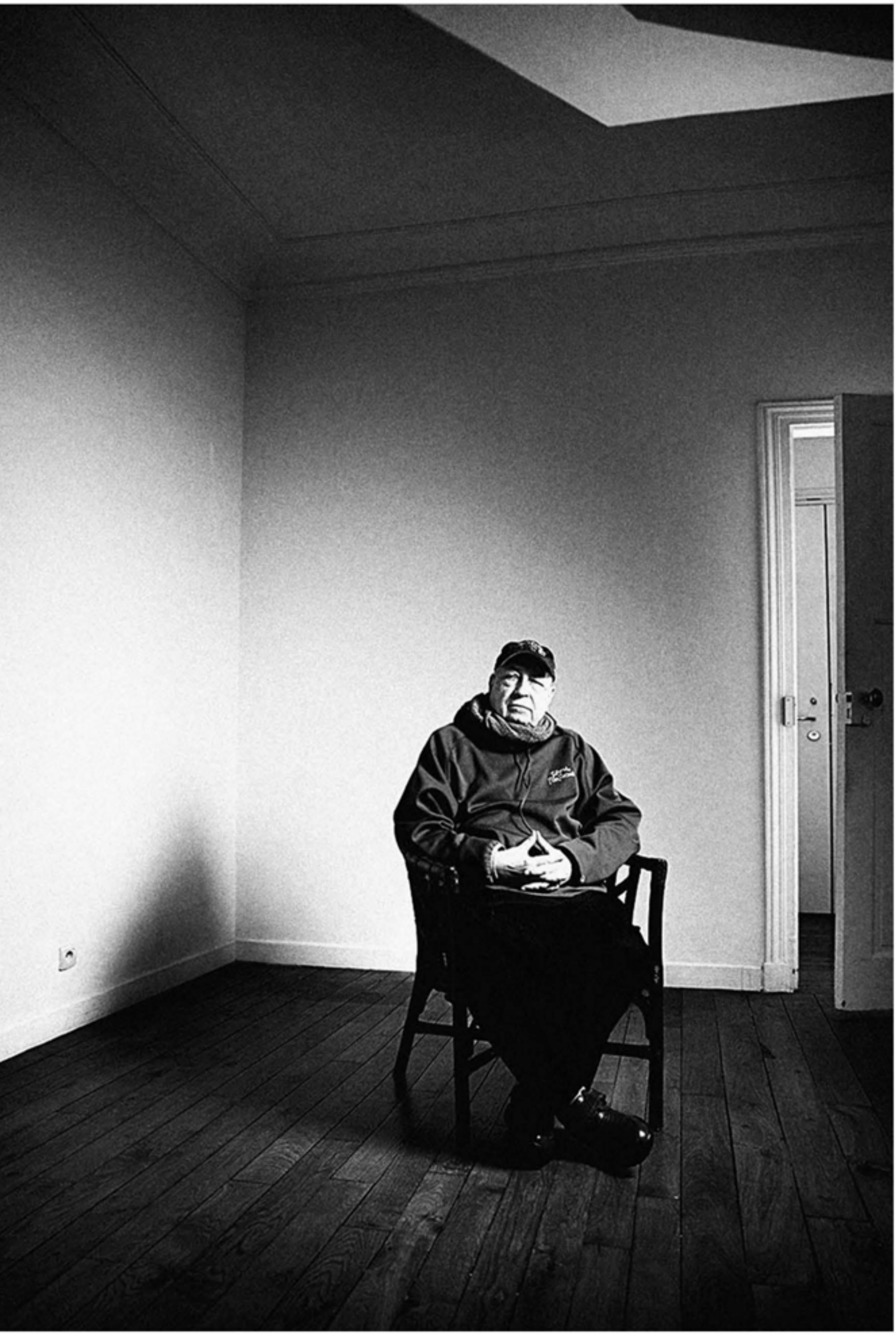
Гарри Бардин. Для меня сейчас закрылся Союз кинематографистов. Я вступал в него, когда он был действительно союзом. Там было комфортно, я встречал там своих единомышленников, друзей. Сейчас это другое сообщество. Они смотрят Михалкову в рот и в руку – что даст. А я так не могу.

Татьяна Вилькина. А Киносоюз?

Гарри Бардин. В него я не вступил, потому что кто-то сказал, что «старики не нужны, это не собес». И хотя я снимаю, по возрасту я действительно старик. Надо смотреть правде в лицо.

Татьяна Вилькина. Последний вопрос. Какие положительные эмоции вы испытали в последнее время?

Гарри Бардин. Я был в Воронеже. В школе коммуникаций «Репное». Она существует пять лет. Молодые люди там слушают лекции, мастер-классы. Пообщавшись с ними, я понял, что у моих внуков есть будущее. ◆



Пьер Риссьен:

«ВЕЛИКИМИ ДЕЛАЮТ ФИЛЬМЫ, А НЕ ПРИЗЫ»

Интервью ведет Марина Торопыгина

FESTIVAL DE CANNES

Пьер Риссьен — один из самых влиятельных и загадочных персонажей в мире кино. Он долгие годы работал и дружил с Фрицем Лангом, был хорошо знаком с Луисом Бунюэлем и Жаном Ренуаром, благодаря ему на Каннском фестивале появились фильмы Мартина Скорсезе, Им Гвон Тхэка, Лино Брока, Квентина Тарантино и Джейн Кэмпион. В 2007 году Тодд Маккарти снял о нем фильм «Человек кино» (Man of Cinema: Pierre Rissient), где благодарные режиссеры называют Пьера «самураем, сражающимся за фильмы, которые он любит». В этом году в программе «Классика Канна» был представлен фильм «Господин Риссьен (Gentleman Rissient, режиссеры Бенуа Жако, Паскаль Мериго, Ги Селигман), на просмотре которого в зале «Бунюэль» собрались известные журналисты и отборщики крупнейших фестивалей — «классическая публика», как заметил представлявший фильм Тьерри Фремо. Но сам Пьер Риссьен впервые за долгие годы отсутствовал в Канне из-за болезни.

Марина Торопыгина. Следили ли вы за событиями последнего кинофестиваля? Дело в том, что многих разочаровали его итоги.

Пьер Риссьен. Конечно же, следил и общался с моими друзьями, коллегами. Не стану судить об итогах, поскольку меня не было в Канне. Хотя у меня есть чувство, что я тоже не во всем был бы согласен с решениями жюри. Но жюри имеет право ошибаться. И в конце концов не жюри решает, хороший фильм или нет.

Марина Торопыгина. Рейтинги журнала Screen сильно разошлись с предпочтениями большого жюри. А лидера симпатий прессы, немецкий фильм «Тони Эрдманн», получивший приз ФИПРЕССИ, большое жюри проигнорировало.

←
Пьер Риссьен

Пьер Риссьен. Мы все ожидаем, что решения жюри совпадут с теми предпочтениями, которые есть у нас, у зрителей. В Канне ведь кроме журналистов есть различные аудитории – продюсеры, дистрибьюторы, прокатчики и так далее.

Но тут есть и еще одна тонкость: вплоть до 50-го фестиваля в жюри были и критики, и историки кино, и даже писатели, особенно в 70-е годы. Потом ситуация изменилась, в жюри стало больше звезд. Не знаю, возможно, это делается для Canal+, или L'Oréal предлагает своих кандидатов, но мы имеем жюри, которое прекрасно смотрится на красной ковровой дорожке. Возможно, поэтому решения жюри все чаще разочаровывают. Но с другой стороны, я не сказал бы, что в 50–60–70-е годы они всегда были идеальными.

Марина Торопыгина. То есть вы тоже считаете, что в жюри должны входить кинокритики?

Пьер Риссьен. Да! И не просто критики, а те из них, кто хорошо разбирается в истории кино и способен понять его перспективы. Ведь кино уже сто двадцать лет, а многие критики, даже хорошие, знают только последние двадцать. Так что я скорее сказал бы: историки кино.

Марина Торопыгина. Критики и художники, творцы, так сказать, довольно часто расходятся в своих предпочтениях. Если посмотреть результаты за последние лет пятнадцать, то единственный режиссер, который понравился и тем, и другим, – Михаэль Ханеке. Вы можете это прокомментировать?

Пьер Риссьен. Я не очень внимательно следил за творчеством Ханеке, но думаю, что ему действительно повезло. Я бы хотел, чтобы и другим режиссерам, которые так же хороши, как Ханеке, удалось завоевать симпатии киносообщества в целом.

Марина Торопыгина. Иногда говорят, что «Золотая пальма» достается фильму, который имеет социально-политическую актуальность, а настоящим победителем, если говорить о художественном качестве, следует считать фильм, получивший Гран-при, хотя это второй по значению приз.

Пьер Риссьен. Возможно. Но если о социальных проблемах говорить, то вот вам мое мнение: любой фильм отражает определенные социальные ценности и моральные установки, представление о свободе, толерантности. Но когда мы беремся судить фильм, пьесу, роман или другое произведение искусства, критерием должно быть только художественное качество как таковое. Есть, кстати, интересный пример – к вопросу об оценках и решениях жюри. Когда Жиль Жакоб основал конкурс «Золотая камера», я был этому очень рад. Здесь можно и нужно награждать режиссеров, которые в будущем смогут сделать больше. То есть не смотреть на социально-политическую актуальность их фильмов, а поощрять за режиссерский талант. Но если мы посмотрим, что происходило там все эти годы, увидим: далеко не все награжденные проявили себя в дальнейшем. И обратные примеры есть: когда в конкурсе «Золотой камеры» участвовала Джейн Кэмпион, приз дали не ей.

«Роялистка», режиссер Эрик Ромер, продюсер Пьер Риссьен

Конечно, вы можете сказать, что в случае с Кэмпион я пристрастен, но как можно было не отметить ее?

Марина Торопыгина. Давайте вернемся к более ранним годам. Расскажите, как началось ваше знакомство с Каннским фестивалем.

Пьер Риссьен. Это был 1964 год, я приехал в Канн вместе с Фрицем Лангом. Он был президентом жюри и попросил меня сопровождать его, поскольку опасался, что ему будет трудно смотреть много фильмов – у него был только один здоровый глаз – и трудно общаться. Я согласился. Я входил в кинобизнес постепенно – как советник, пресс-атташе. И уже с 1970 года к моему мнению прислушивались: я мог советовать что-то Роберу Фабр Лебре, а потом и Морису Бесси, который его сменил. Сначала очень осторожно, конечно.

Марина Торопыгина. И с вашей подачи в каннскую программу стали приходить фильмы.

Пьер Риссьен. Первый фильм, который я привез Морису Бесси, был «Иеремия Джонсон» (1972), что было очень ново, поскольку никогда еще вестерн не был в Канне. Потребовалось усилие, чтобы уговорить Warner Brothers доверить мне фильм. Ни они, ни даже сам Сидни Поллак не верили, что фильм будет иметь успех в Канне. Бесси взял его – и не ошибся. Фильм не получил «Пальму», но его хорошо приняли, признали критики. Но чем я очень горжусь – это тем, что привез «Джонни взял ружье» (1971) Далтона Трамбо. Робер Фавр Лебре был категорически против. Но мне очень нравился Далтон Трамбо как человек, как автор. И когда Фавр Лебре отказал, я попросил Жана Ренуара посмотреть фильм и подписать рекомендацию. «Пьер, да я и так подпишу, не глядя», – сказал он. Но все же посмотрел, согласился со мной и подписал. Фавр Лебре страшно рассердился и продолжал настаивать, что никогда фильм не будет в Канне. Тогда мы обратились к Бунюэлю,

«Босман и Лена», режиссер Джон Берри, продюсер Пьер Риссьен

и он, посмотрев фильм, послал телекс с рекомендацией в дирекцию фестиваля. Тут уж Фавр Лебре сдался, но сказал: только один сеанс в 17 часов. Это был первый случай показа конкурсного фильма в такое время. Но в итоге фильм получил спецприз жюри.

Марина Торопыгина. Вы отметили, что картина Поллака была первым вестерном в Канне. Почему на фестивалях так осторожно относятся к классическим жанрам?

Пьер Риссьен. Наверное, потому что Канн – это для серьезного кино, а жанровые фильмы якобы не совсем серьезные в общем понимании. Но я не согласен с этим. Когда мне присылают DVD, я не сортирую картины по жанрам, а оцениваю их по художественным критериям.

Марина Торопыгина. Как вы определяете для себя понятие «хороший фильм»?

Пьер Риссьен. Ух… Я не знаю ответа на этот вопрос. Я думаю, что с моим опытом, интуицией и готовностью к неожиданностям могу понять, хороший ли фильм. Конечно, хороший фильм предполагает, что там хорошие актеры, история, драматургия, отличное визуальное качество – но всего этого недостаточно. Здесь нужна и удача, и то, что называют «хорошим глазом». Вспомните классику 20-х годов – в немом кино умели поставить камеру и снять фильм так, что зритель понимал то, что авторы хотели выразить. Наверное, хороший фильм – тот, который адекватно передает замысел. И речь идет только о моем личном восприятии этого конкретного фильма. Если я рекомендую картину на фестиваль, это должна быть картина, которая нравится мне. Я руководствуюсь своим опытом и вкусом.

Марина Торопыгина. А что для вас хороший вкус?

Пьер Риссьен. Знаете, когда про кого-то говорят, что он любит Жана Ренуара или Фрица Ланга и, значит, у него хороший вкус, это не совсем

верно. Разумеется, я и сам очень люблю обоих этих режиссеров. Но! Нужно уметь встречаться лицом к лицу с неизвестными режиссерами. Нам самим нужно определить, хороший они сняли фильм или нет. Например, американский кинематограф 60–70-х: я помню свое чувство, когда увидел, среди прочих, фильм Мартина Скорсезе «Берта по прозвищу Товарный вагон», который продюсировал Роджер Корман. Потом я увидел рабочие материалы и первую версию «Злых улиц» – тогда никто еще не слышал о Скорсезе! Недавно мне посчастливилось увидеть в Сингапуре ленту индонезийского режиссера Эдди Кайоно «Сити» (Siti). Режиссер из провинции, молодой человек, он занимается режиссурой и преподает. У меня даже не было возможности пообщаться с ним, я просто сказал ему все, что думаю о его фильме, но я практически ничего о нем самом не знаю. Вернее сказать, я знаю его благодаря его фильму, в котором есть сильные эмоции, ясное режиссерское ви́дение и прекрасное чувство мизансцены. Классической мизансцены, такой как у Отто Преминджера, в смысле легкости и непрерывности.

Марина Торопыгина. Мне очень симпатична ваша мысль о том, что с режиссерами мы знакомимся благодаря фильмам. Среди ваших открытий – Квентин Тарантино. С ним вы тоже познакомились благодаря его фильмам или уже были знакомы лично?

Пьер Риссьен. Я посмотрел его первый фильм и понял, что это большой и оригинальный талант. И сразу порекомендовал его в Канн. И только потом мы с Квентином встретились. Обычно, если мне нравится фильм, мне нравится и человек. Я предпочитаю не встречаться с режиссером, пока не увижу его работу.

Марина Торопыгина. Тогда вы привезли в Канн «Бешеных псов».

Пьер Риссьен. Да, но мы с Жакобом понимали, что «Бешеных псов» не стоит брать в конкурс. Слишком много насилия, слишком жанровое кино. Мы его поместили в программу «Особый взгляд». И я думаю, это было правильное решение. Фильм очень хорошо приняли. И потом я, конечно же, горячо поддерживал «Криминальное чтиво» и оказался прав.

Марина Торопыгина. Но когда «Криминальное чтиво» получило «Золотую пальму», очень многие критики были возмущены, некоторые даже говорили, что для Каннского фестиваля это оскорбление.

Пьер Риссьен. Послушайте, это же отличный, прекрасный, остроумный фильм! Я с самого начала понял, что у него есть шанс получить «Пальму».

Марина Торопыгина. Разумеется! Просто хочу заметить, что решение жюри, людей, которые делают кино, и в том числе звезд, оказалось более дальновидным.

Пьер Риссьен. Но и многим критикам фильм все же понравился. А решение жюри, насколько я помню, было не единогласным.

Марина Торопыгина. Но Иствуду-то фильм понравился? Может быть, он что-то сказал вам тогда?

Пьер Риссьен. Ну это было все же немало лет назад… помню, что он сказал мне: «Пьер, ты был прав, это отличный фильм».

Марина Торопыгина. В фильме «Господин Риссьен» вы рассказываете, как познакомились с Клинтом Иствудом и, что важно, обнаружили, что у него есть чувство юмора.

Пьер Риссьен. С Иствудом я познакомился в 1970-м, кажется. Я хорошо знал Дона Сигела и Дженнингса Ланга. Дженнингс приехал с Клинтом в Париж и пригласил меня на завтрак. Мы разговорились и сразу поняли, что у нас общее чувство юмора. Это было довольно неожиданно, потому что Клинта считали человеком, лишенным чувства юмора. И вообще у него почему-то была репутация ковбоя, деревенщины и немного фашиста – но я всегда знал, что это не так.

Марина Торопыгина. Это может показаться случайным, но я заметила, что режиссеры – президенты жюри обычно награждают фильм, противоположный по стилистике их собственному: Кустурица – братьев Дарденн, Тим Бёртон – Апхичатпхонга Вирасетакуна, Вонг Карвай – Кена Лоуча.

Пьер Риссьен. Я тоже иногда замечал это. Возможно, что тем самым такие режиссеры, как Вонг Карвай демонстрируют свою открытость. Когда Поланский дал приз фильму «Бартон Финк» братьев Коэн, это выглядело закономерно. Но «Криминальное чтиво» для Иствуда – действительно не «его» фильм.

Марина Торопыгина. Про Каннский фестиваль говорят, что он пишет историю кино. Но и «Оскар» – тоже история кино. Почему, по-вашему, эти истории не совпадают? Вот и Тарантино не получил «Оскар» за «Криминальное чтиво».

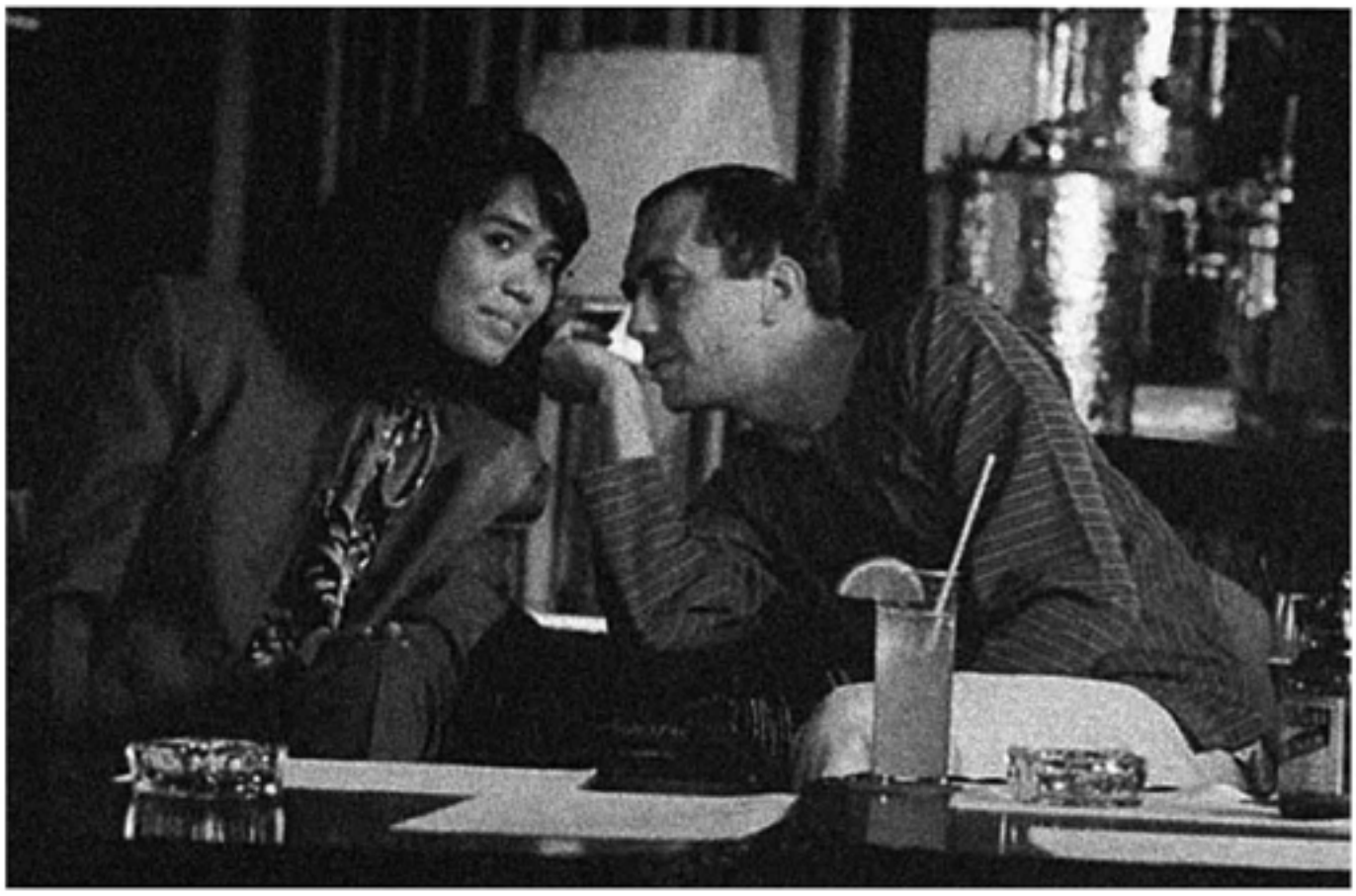
Пьер Риссьен. Мне нравится этот вопрос, но я не знаю ответа. Клинту Иствуду, например, долго пришлось ждать своего «Оскара». Квентин еще молод, и, может быть, его следующая картина получит «Оскар». Я счастлив, когда фильм, который мне нравится, получает призы: это хорошо и для фильма, и для карьеры режиссера. Я был очень рад, когда Клинт получил «Оскар» за «Непрощенного», за «Малышку на миллион», и я был счастлив, когда Квентин Тарантино получил «Золотую пальму». Но не призы делают их великими режиссерами, а их фильмы.

Марина Торопыгина. В одном из ваших интервью вы говорите, что фильм «Бесславные ублюдки» напоминает вам стиль Эрнста Любича. Я просто уверена, что Тарантино пересматривал «Быть или не быть». Обсуждали ли вы это когда-нибудь с ним самим?

Пьер Риссьен. Послушайте, я же не записываю, что и когда сказали мне Тарантино, Сидни Поллак или Роберт Редфорд! Хотя да, я помню, что почувствовал эту интонацию Любича, еще когда читал сценарий. Вы знаете, что фильм очень долго снимался. И в этот период мы как-то встречались в Париже с Квентином в Синематеке и, по-моему, как раз тогда обсуждали, что главный персонаж, которого играет этот немецкий актер…[1]

Марина Торопыгина. Кристоф Вальц…

1. Кристоф Вальц – австрийский актер.



Cinq et la peau, режиссер Пьер Риссьен

Пьер Риссьен. Да, который играл там главную роль, такого негодяя... Это блестящая роль, такой зловещий и в то же время умнейший персонаж – совершенно любичевский тип.

Марина Торопыгина. Интересно, как обнаруживаются параллели у далеких, на первый взгляд, работ. В фильме о вас вы говорите, например, и о сходстве Мурнау и Мидзогути.

Пьер Риссьен. Да, в «Госпоже Ою» Мидзогути есть что-то общее с «Восходом солнца» Мурнау. Это чувство пространства, развитие движения в пространстве. Их общность проявляется в стилистике, но в то же время общим является и то, что в сердце этих произведений. Интересно, как вещи столь далекие оказываются вдруг так близки. Я думаю, что синтаксис, сама грамматика кино являются средствами, благодаря которым удается «поймать» жизнь и выразить ее суть.

Марина Торопыгина. А что вы думаете о современном женском кино?

Пьер Риссьен. О чем?

Марина Торопыгина. О женском кино, о том, что все больше становится женщин-режиссеров. В этом году француженка – обладательница «Золотой камеры» – на церемонии закрытия произнесла восторженную феминистскую речь минут на семь.

Пьер Риссьен. Для меня в этом смысле мужчины и женщины равны, главное – хороший фильм или нет. Я всегда восхищался Идой Лупино, это величайшая женщина-режиссер. Но приходится признать, что большинство хороших фильмов сделали режиссеры-мужчины. Я бы хотел, чтобы на фестивале было больше женщин, но только не потому, что это женщины.

Несколько лет назад в Канне был французский фильм в конкурсе, слабый фильм, и было понятно, что его взяли, потому что режиссер – женщина.

Марина Торопыгина. Это ведь вы открыли Джейн Кэмпион?

Пьер Риссьен. Да, можно сказать, открыл. Я увидел ее короткометражки, которые меня просто потрясли, позвонил Жакобу и предложил сделать отдельную программу. Он посмотрел и сразу же согласился. И успех был такой, что когда Джейн сняла свой первый фильм «Душечка», я тоже взял его в Канн. На первом показе люди уходили из зала, а я ждал их под дверью, чтобы понять, почему. И после просмотра сказал Джейн: это – большой успех. Она очень удивилась: но ведь все ушли? Нет, – сказал я, – тридцать человек, которым понравился фильм, – эти люди важны. Твой фильм покажут в Нью-Йорке, на других фестивалях. И потом был «Ангел за моим столом», которого хорошо приняли. И «Пианино».

Марина Торопыгина. Среди продюсеров «Пианино» – ваша компания CiBy 2000. Кроме того, она участвовала в производстве таких фильмов, как «Вкус черешни» Аббаса Киаростами, «Секреты и обманы» Майка Ли. И все они в свое время получили «Золотую пальму». Это ведь что-то означает?

Пьер Риссьен. Нет, если я принимаю решение стать сопродюсером фильма, который уже снимается, как это было с «Пианино» и другими, это означает только, что фильм мне нравится и я верю в его будущее. Возможно, это прозвучит странно, но я никогда не руководствовался расчетом, тут не расчет решает, а мой вкус.

Марина Торопыгина. Но вы же рассказываете, как лоббировали картину Киаростами, когда в жюри пригласили Моретти.

Пьер Риссьен. Нет, я же не назначал Моретти. Но я понимал, что Моретти, который ценит и любит творчество Киаростами, будет в качестве члена жюри сражаться за его «Вкус черешни». Аббас был недоволен тем, что у него получалось, и вообще считал, что фильм не готов. Накануне фестиваля мы встречались в Париже, и он сказал мне, что никак не может закончить работу, найти последнюю сцену. Он предлагал взять сцену, снятую в процессе подготовки фильма. Спрашивал моего совета, и я, хотя не видел ни кадра, согласился с ним. И сейчас считаю, что эта сцена там очень удачна. В общем, я настоял на том, чтобы он быстрее закончил картину. И я рассчитывал на успех, хотя, конечно, не ожидал, что это будет «Пальма». Но я всегда борюсь за свои фильмы.

Марина Торопыгина. И даете советы режиссерам?

Пьер Риссьен. Если я продвигаю картину, я советую, как ее улучшить. А поскольку я всегда честен – это один из моих недостатков, – я часто советовал режиссерам, что надо поменять. В частности, я давал советы режиссерам из Азии, что нужно изменить чуть-чуть, чтобы фильм хорошо приняли в Канне или в Париже. И я знал, что это «чуть-чуть», при уважении к целостной идее фильма, поможет ему быть понятым критиками, найти дистрибьютора и дойти до публики.

Марина Торопыгина. В последнее время все чаще говорят о том, что Каннский фестиваль повторяется, из года в год приезжают одни и те же режиссеры.

Пьер Риссьен. Это интересная, но непростая тема. Потому что большинство режиссеров, которые приезжают в Канн, действительно лучшие. Не отказать же режиссеру только потому, что его фильм уже был здесь два года назад. Но, конечно, это нужно делать, особенно в случае, если фильм не очень удачен. Например, я как-то советовал Жакобу не брать очередной фильм Сауры. Фильм был не очень, и то, что его взяли, и то, что не очень хорошо приняли, было плохо и для фильма, и для Сауры, и для Канна. Лично я всегда был за то, чтобы привозить в Канн новых режиссеров. И привозил: это и Сидни Поллак, и Джон Бурмен, и Джерри Шацберг, Фрэнсис Коппола, Мартин Скорсезе. Азиатские кинематографисты – мы знаем много имен, но в свое время я первым привез в Канн Эдварда Янга, Хоу Сяосеня, Лино Брока, Им Гвон Тхэка. В общем, я, конечно, за новые имена. Но поймите, трудно сказать «своим» кинематографистам «нет». Вы задали, казалось бы, простой вопрос, но ответ на него сложен.

Марина Торопыгина. Как вы думаете, почему так редко попадают в Канн фильмы из России?

Пьер Риссьен. Я в молодости очень интересовался русским кино: Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко, Барнет – но потом немного оставил его в стороне, и сейчас у меня нет достаточных знаний о современном состоянии российского кино, чтобы ответить на ваш вопрос. Я уверен, что в России, как и во многих других странах, есть кинематографисты, которые заслуживают того, чтобы о них знали больше. Такие режиссеры есть и в Индии, и в других, не таких больших странах. То, что страна не представлена в Канне, – проблема отборщиков, которые занимаются определенным регионом. С одной стороны, люди, которые, как я, ищут фильмы, должны быть готовы рисковать. Как правило, отборщикам недостает авантюризма. С другой стороны, иногда отборщики сталкиваются с политическими проблемами. На Филиппинах, например, в свое время мистер и миссис Маркос делали все возможное, чтобы помешать мне взять в Канн фильм Лино Брока.

Марина Торопыгина. Известно, что похожие проблемы были и у фильма «Андрей Рублев». Но это в прошлом.

Пьер Риссьен. Да, я знаю. Хорошо, присылайте мне DVD: если мне понравится фильм, я могу позвонить кому надо.

Марина Торопыгина. А в какой должности вы сейчас в Канне?

Пьер Риссьен. У меня нет никакой должности. Я не работаю и никогда не работал на Каннском фестивале. ◆

КОММЕНТАРИИ

ГОТОВЫ ЛИ МЫ?

Андрей Архангельский

ПРИНУЖДЕНИЕ К БЕСЧУВСТВИЮ

Так бывает – слово, десятилетиями лежавшее в пыли, приобретает новый смысл и вот уже выдерживает стократные перегрузки. Как у нас принято, «отвечает за все», «объясняет все» – не важно, со знаком плюс или минус. Когда-то такими словами были «интеллигенция», «демократ», «либерал», «хозяйственник». Давно существовавшее в быту слово «технократ» с августа 2016-го получило новый импульс – в связи с назначением главой администрации президента сорокачетырехлетнего Антона Вайно. «Приходит поколение технократов» – так охарактеризовал это назначение главный редактор «Эха Москвы» Алексей Венедиктов, так говорят и другие эксперты. Они отмечают смену поколений и надеются на тихую оттепель в Кремле. Технократы – вот очередная надежда. Они не либералы и не консерваторы, они вообще «вне политики». В отличие от «ястребов», лишены мессианства, практичны, рациональны, привыкли считать, не находятся в плену сверхидей – и теперь они молча придут и поправят всё.

«Технократ» не самое удачное слово, что-то вроде «креакл» (креативный класс), но, безусловно, нам давно требовалось что-то такое – для обозначения массового социального, а скорее даже психологического явления, выходящего даже за рамки смены элит.

Почему же этот слой так долго ускользал, был непроявленным? Во-первых, его не улавливает прикладная социология: у нее слишком широкое сито. Социология сканирует доходы, собственность, материальный статус, но не интересуется убеждениями, взглядами, представлениями о мире. А во-вторых, сами люди часто не догадываются, что у них есть убеждения. Эстрадная певица активно поддерживает милитаристские, агрессивные настроения, а затем удивляется, что ее не пускают в Европу. Она вполне искренне заявляет, что «всегда была вне политики». Это говорит о двух

вещах. Певица на двадцать пятом году постсоветской России не понимает, что любое публичное мировоззренческое, идеологическое высказывание по определению является политическим. Она пребывает в архаике: считает, что все, что «за действующую власть и нашего президента», – это не политика, а такое «чувство», имеющее отношение только к сфере личного. «Не участвовать в политике» на ее языке означает «не участвовать ни в чем, что против власти и президента». Политика в ее представлении не есть власть. Власть – это святое. Изоморфизм понятий, типичный для России, играет с певицей злую шутку. Но именно такую позицию – при всей бедности термина – и можно назвать истинно технократической.

«Технократ» в России – это ценностное, в первую очередь мировоззренческое определение. Оно буквально означает «техническое отношение к себе и к миру». Отказ рассматривать себя в качестве политического субъекта, в качестве ответственного гражданина и индивидуума, отказ вообще оценивать мир в этических категориях, в категориях добра и зла. Опять же: когда мы говорим «мировоззренческая позиция», предполагаем, что какие-то убеждения у технократа есть. Но его позиция в России состоит в демонстративном или бессознательном отказе иметь какую бы то ни было позицию. Может ли отказ от убеждений быть идеологией? Парадокс, но – да.

Умственная или душевная пассивность также является сегодня идеологией. С учетом массовости недеяние становится деянием. И оказывает влияние на общество – как на атмосферу влияет отсутствие кислорода.

Такое сознательное игнорирование сферы этики, активное выталкивание мировоззрения куда-то в угол, в чулан – объяснимо. Классическое фрейдистское вытеснение. В стране, которая пережила репрессии именно по социальному признаку (служащие, зажиточные крестьяне, священнослужители, интеллигенция), люди на подсознательном уровне стремятся держаться подальше от политики. И вообще от «убеждений». Это является обычной страховкой от «неприятностей».

Можно отыскать аналогии этому технократическому мировоззрению еще в 1970-е годы, когда Солженицын написал знаменитое «Жить не по лжи» (1974): «…мы так безнадежно расчеловечились, что за сегодняшнюю скромную кормушку отдадим все принципы». «Нужно кормить детей», «все равно ничего не изменится», «нужно работать над собой» – все эти присказки были известны уже тогда. Владимир Сорокин описывал это мировоззрение следующим образом: «В одной компании в начале 1980-х оказались молодые люди – циники, делавшие партийную карьеру уже только для того, чтобы устроиться в жизни. Кто-то включил в магнитофоне Галича. Молодые люди через какое-то время попросили выключить: «как-то это все… скучно». Этот ответ симптоматичен, замечает Сорокин. Галич – это прямая апелляция к этике, взывание к совести. «Скучно» на самом деле означает «страшно». Страшно спрашивать с себя по высшим меркам, страшно затевать разговор со своим внутренним «я» (Ханна Арендт) – потому что дальше разверзнется ад.

Вероятно, с той же легкостью эти люди встроились в рынок, а затем и в «управляемую демократию». Сейчас к власти приходят уже их дети, которые на генетическом уровне знают, что единственная гарантия социального и материального успеха – это сознательное отключение этики, ценностных маркеров. По возможности, лучше вообще «ничего не чувствовать».

Была показательная дискуссия в «Известиях» (2006) о том, что на смену интеллигенции в России приходят интеллектуалы. В отличие от советских недотеп и болтунов, они *просто хорошо делают свое дело*. Здесь изначальная подмена: этике противопоставляется голый техницизм – простое, хотя и качественное, выполнение любых (!) действий. При этом предлагается выбирать или–или – как будто навыки или знания исключают категорию стыда или совести. Это противопоставление симптоматично: культ профессионализма, возникший в России на рубеже 1990–2000-х годов – совершенно правильный, – почему-то почти сразу стал подразумевать отказ от собственного мнения, от своего «я», чуть ли не от любых убеждений и рефлексии. Профессионализм у нас очень быстро стал означать лояльность начальству, «растворение в начальнике». Собственно, то, что сегодня в России называется «технократ», чуть раньше носило название «интеллектуал» или «профессионал». Все эти термины принимают в России совершенно другое значение именно за счет *вытеснения этики*.

Можно ли быть профессионалом без этики? История академика Сахарова тут, наверное, показательна – рано или поздно совестливый человек упирается в этику. Любой профессионал упирается в этику, потому что каждое твое решение не может осуществляться в метафизической пустоте. Человек *не может не реагировать* на *запрос совести* – а технократ словно сознательно выключает в себе этот регистр. Профессионализм на самом деле невозможен, неотделим от этики, потому что твое решение, как правило, касается людей – как можно отключить человеческое?.. Искаженными представлениями о профессионализме объясняется культ фильма «Профессионал» (1981) в постсоветской России. Паттерном для подражания выбран не кто-нибудь, а профессиональный убийца. Его *профессионализм* представлен как принцип профессионализма вообще. «Профессионалом можно стать, только отключив человеческое» – так это понимается у нас до сих пор. Так понимание постепенно переместилось и на область политического. С тихого благословения власти эта мысль и внушается подспудно как занятие «изначально циничное», «бесчеловечное». Не стоит сюда лезть с категориями добро/зло. Такое представление о политике, конечно же, не соответствует современным принципам. Напротив. Именно *человеческое* и является сегодня высшим мерилом политики – вспомним позицию Ангелы Меркель, которая принимает непопулярное решение пригласить беженцев в Германию, руководствуясь не практической выгодой, а высшими принципами милосердия и человеческой солидарности.

Технократ сегодня даже отстаивает свое право на бесчувствие – вот уж поистине пелевинский персонаж, запутавшийся в симулякрах. Со временем это приобрело вид своеобразного *позитивизма на обломках этики*. «Нужно просто жить! Живи своей жизнью, не думай о государстве – займись лучше собой!» (вариант «просто убери за собой в подъезде»). Все это превратилось в мощную философию самообмана, в смысловую эквилибристику и прятки от самого себя.

«Бизнес вне политики, никакого кризиса нет – нужно просто работать» – такой ярмаркой бесчувствия стал Петербургский экономический форум. Сотни участников, людей неглупых, образованных – без преувеличения интеллектуальная элита страны, – говорили там о чем угодно, но не о главном: что проблемы в российской экономике являются прямым следствием катастрофической политики России после 2014 года. Позиция «нужно просто работать» является, по сути, введением потребителя в заблуждение – и власти также! – поскольку при такой политике попросту невозможна рыночная экономика, которая работает в условиях мира, а не войны, в первую очередь психологического мира, что называется, «в головах».

«Только тогда, когда мы сможем создать национальный российский настоящий либерализм, когда сможем формулировать, в чем отличие его ценностей от ценностей либертарианских или тех, которые являются по сути своей космополитическими, а такие отличия, мне кажется, есть…» – из всего сказанного на Петербургском экономическом форуме 2016 года это высказывание Анатолия Чубайса («Бизнес ФМ») только и можно назвать «ценностным». Мы вовсе не ставим целью «ругать Чубайса» – это давно уже стало профессией других людей, но эти постулаты отражают целостный взгляд на либерализм, идеологию, народ и страну в целом. Взгляд технократов. Вряд ли Чубайс не понимает всей противоречивости собственных построений – скорее всего, он просто спасает легитимность самого понятия «либерализм». Но тем самым разрушает саму суть спасаемого: либерализм не может быть национальным.

Сознательно отказавшись от принципов, от убеждений, фактически от этики, переложив заботу о ней на «законы рынка», технократизм как идеология завел ее апологетов в тупик. В результате такого ценностного искажения у нашего бизнеса, малого и большого, сегодня нет никаких убеждений – и в этом его отличие от бизнеса в других странах. Наш в итоге не «правый» (по убеждениям, что естественно) и даже не «левый» (в духе Франкфуртской школы или французской модели капитализма). Он – *никакой*. Поскольку «вне политики». Результатом технократизма как идеологии, как образа мыслей стало глобальное искажение самой природы капитализма в России. Но он попросту не работает без этики, без принципов, в том числе и политических, без самого духа свободы – на фоне растущего популизма, видящего в капитализме источник всех бед. Бумеранг сознательного бесчувствия вернулся спустя двадцать пять лет – он еще не раз напомнит о себе. ◆

ИСКУССТВО КИНО

НАСТОЯЩЕЕ КИНО

ДОРОГИЕ ДРУЗЬЯ!
НИКОГДА НЕ ПОЗДНО
ПОДПИСАТЬСЯ
НА ЕДИНСТВЕННЫЙ
В РОССИИ ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ
АНАЛИТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ
ПО ИСКУССТВУ.
НАС ЗНАЮТ, ПОТОМУ
ЧТО ИСКУССТВО КИНО –
ЭТО ПРОФЕССИЯ
И ДОСУГ, АКТУАЛЬНЫЕ
ИССЛЕДОВАНИЯ, СТАТЬИ
О САМЫХ ЗНАЧИМЫХ
ЯВЛЕНИЯХ КИНО
И ТЕЛЕВИДЕНИЯ, ИНТЕРВЬЮ
С МАСТЕРАМИ СОВРЕМЕННОЙ
КУЛЬТУРЫ, УВЛЕКАТЕЛЬНЫЕ
МЕМУАРЫ, СЦЕНАРИИ
И ПЬЕСЫ.

ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС **70400**

www.kinoart.ru

119002, Москва, ул. Арбат, 35
Телефон (499) 248 28 22
Факс (499) 241 08 52
e-mail: filmart@yandex.ru
www.kinoart.ru

Мы публикуем подборку текстов, посвященных фильмам и телесериалам, в которых осмысляется проблема исламского терроризма. Статьи были подготовлены по заказу Международного дискуссионного клуба «Валдай» в рамках исследования «Образ «ИГИЛ»* в зарубежных СМИ и произведениях массовой культуры»[1]. Проект должен был ответить на вопрос, какие представления об этой террористической организации, в конце июня 2014 года объявившей себя халифатом, транслируются для массового зрителя.
В рамках исследования был сделан контент-анализ статей в крупных международных СМИ, посвященных «ИГ»*.
Для исследования были отобраны два сериала производства США — «Родина» (Homeland) и «Тиран» (Tyrant), а также совместный британско-французский фильм «Четыре льва» (Four Lions). Непосредственно «ИГ»* упоминается только в пятом сезоне «Родины». Действие «Тирана» происходит в вымышленной стране на Ближнем Востоке, однако отсылки к сирийскому контексту очевидны. Фильм «Четыре льва» был снят в 2010 году и во многом предвосхищает теракты, произошедшие в 2015-м в Европе.
Авторы выражают благодарность председателю совета Фонда развития и поддержки Международного дискуссионного клуба «Валдай», руководителю проекта «Образ «ИГИЛ»* в зарубежных СМИ и произведениях массовой культуры» А.Быстрицкому за вклад в подготовку публикуемых текстов.

---

* «ИГИЛ», «ИГ», «Исламское государство» — запрещенная в России террористическая организация.

Сергей Давыдов

«ИГИЛ»*: ОБРАЗ ВРАГА

«Исламское государство» («ИГ»)* не отмечено на официальных картах, однако информацию о его местоположении можно найти «с одного клика». На территории, по оценкам Майкла Вайса и Хасана Хасана[2], почти равной по площади Великобритании, и за ее пределами уже два года снимается ежедневный международный информационный сериал, в создании которого принимают участие элитные журналисты ведущих медиакорпораций, а размах съемок (в главных ролях президенты крупнейших мировых держав) даже не снился ведущим голливудским режиссерам. Тем, кто хочет узнать больше, доступны посвященные феномену «ИГ»* документальные фильмы, сайты, книги, телепрограммы.

Казалось бы, многое снято, описано, проанализировано, а потому понятно. Однако иногда лучший способ спрятать – положить вещь, проблему, оценку у всех на виду. Наш случай из этого числа. Критический взгляд на разнообразные источники информации по этой теме не столько снимает имеющиеся вопросы, сколько порождает новые. Много ли известно террористических организаций, в названиях которых фигурирует слово «государство»? Почему с этой организацией воюют объединенные вооруженные силы ведущих мировых держав? Может быть, все-таки правильнее говорить об «ИГ»* именно как о государстве? Или как об общественно-политическом движении? Или религиозном, раз уж оно исламское? Как оно правильно называется: «ИГ»*, «ИГИЛ»* или, может быть, «ДАИШ»?

Важно отметить, что публикуемые тексты о кино- и телевысказываниях выступают в качестве источников определенной информации мировоззренческого характера, но не как анализ произведений искусства. Во-первых, это делается по предложенной польским

1.
С результатами контент-анализа, а также с подробными выводами исследования в целом можно познакомиться в аналитическом отчете, выложенном в открытом доступе на сайте клуба «Валдай» по ссылке: http://ru.valdaiclub.com/files11371.

2.
См.: Вайс М., Хасан Х. «Исламское государство». Армия террора. М. «Альпина нон-фикшн», 2016.

социологом Петром Штомпкой[3] схеме, включающей последовательное рассмотрение пяти основных элементов: действующие лица, действия, социальные взаимодействия, культура и контекст. Во-вторых, это необходимо в соответствии с теорией фреймов – одним из ключевых подходов к изучению того, как террор предстает в медиа и современной культуре. Согласно классическому определению, авторство которого принадлежит американскому социологу Ирвингу Гоффману, под фреймированием понимается создание устойчивых схем интерпретации, обеспечивающих фоновое понимание социальной реальности индивидов[4]. Другой американский исследователь Роберт Энтман выделял четыре компонента фрейма: определение проблемной ситуации, рассмотрение причин проблемы, вынесение моральных суждений и, наконец, предлагаемые решения данной проблемы[5]. В-третьих, в серии публикуемых статей был использован опыт нашего исследования, в котором анализировалась картина мира в российских телесериалах[6]. Следует еще раз подчеркнуть: художественные особенности рассматриваемых сериалов и фильма остались за рамками внимания авторов и требуют отдельного изучения.

История «ИГ»* действительно имеет глобальную аудиторию. В семи различных странах[7] массмедиа рассказали своим аудиториям схожий сюжет с общими ключевыми точками. Среди них – казнь американского журналиста Джеймса Фоули 19 августа 2014 года, массовая казнь в Кобани, первые теракты на территории Европы в январе 2015 года, ноябрьские теракты в Париже и т.д. Акценты от страны к стране могут меняться, сама история – нет.

Следует отметить, что в ведущих мировых массмедиа по поводу «ИГ»* существует консенсус: это враг, который должен быть уничтожен. В ходе анализа нам не встретились публикации, в которых боевики «ИГ»* представали бы, например, в качестве борцов за правое дело. На страницах солидных мировых изданий или в эфире ведущих телеканалов такая позиция представляется сегодня практически невозможной.

Тем не менее обращает на себя внимание та двойственность, с которой массмедиа освещают все, что касается «ИГ»*. С одной стороны, это террористическая организация, с другой – государство. С одной стороны, вооруженная борьба с «ИГ»* – антитеррористическая операция, с другой – военный конфликт. Безусловно, надо отдать должное «информационным воинам» «ИГ»*, которым удалось запутать международные СМИ, частично навязав выгодную террористам модель восприятия. Они пользуются объективными сложностями, с которыми сталкиваются журналисты: «ИГ»* – принципиально новое явление, язык для его адекватного описания пока не сформировался. И тем не менее, например, «Исламское государство»* – блестящий образец нейминга. Пропагандистская работа идеологами «ИГ»* ведется грамотно. Они превосходно знают западный менталитет и современные

3. См.: Штомпка П. Визуальная социология. М., «Логос», 2007.

4. См.: Гоффман И. Анализ фреймов. Эссе об организации повседневного опыта. М., Институт социологии РАН, 2004.

5. См.: Entman R.M. Framing bias: Media in the distribution of power // Journal of Communication. Mar. 2007. V. 57. P. 163–173.

6. См.: Давыдов С.Г., Селиверстова Н.В. Представления об обществе в современных телевизионных сериалах. – «Меди@льманах», 2007, № 2.

7. Великобритания, Индия, Китай, ОАЭ, Россия, США, Турция.

коммуникационные технологии. Лучше всего пропаганда срабатывает в желтой прессе, качественные издания оказываются по отношению к ней более устойчивыми. Есть и явные неудачи: «ИГ»* не удалось сформировать сильный медийный образ своего лидера Абу Бакра аль-Багдади. Весьма показательно, что он упоминается лишь в трех процентах текстов, посвященных «ИГ»*, занимая по частоте упоминаний лишь двенадцатое место, значительно уступая по данному показателю всем лидерам стран антитеррористической коалиции и лишь на один процент опережая экс-террориста номер один в мире Усаму бен Ладена.

Сериал «Хорошая жена», режиссеры Розмари Родригес, Майкл Цинберг, Брук Кеннеди и другие

Сложности войны с «ИГ»*, включая ее информационную составляющую, хорошо иллюстрирует американский сериал «Хорошая жена»[8], выходивший на CBS. Его героиня – Алисия Флоррик, жена государственного прокурора Питера Флоррика, оказавшегося в центре публичного секс-скандала и обвиненного в коррупции. Попав в сложную жизненную ситуацию, Алисия устраивается в адвокатскую компанию, чтобы содержать семью и бороться за мужа. На протяжении семи сезонов в сериале ведутся несколько сюжетных линий, связанных с семейными трудностями главной героини, взаимоотношениями в адвокатских фирмах, с которыми она сотрудничает, с избирательными кампаниями, где участвовали сначала ее муж, а потом и она сама. Важную сюжетную роль играют разного рода судебные сюжеты, в которых Алисия действует в качестве адвоката.

В пятнадцатой серии седьмого сезона (2015–2016) судебная история непосредственно связана с деятельностью «ИГИЛ»*. Алисию приглашают на секретную сессию, в рамках которой шесть военных и гражданских юристов рассматривают дело Массуда Тахана, рекрутера «ИГ»* в Сирии. Через социальные сети он привлекал

8. «Хорошая жена» (The Good Wife, 2009–2016).

Сериал «Тиран», режиссеры Гвинет Хердер-Пэйтон, Майкл Леманн, Питер Уэллер, Дэвид Йэтс и другие

к деятельности организации граждан США, Великобритании и других стран. Подчеркивается, что сам Тахан не призывал к насилию, однако его рекруты виновны в большом числе преступлений. Участникам сессии предложено дать правовое обоснование убийства Тахана. В ходе голосования большинство высказывается за то, чтобы считать Тахана боевиком, который должен быть ликвидирован. Однако затем председательствующий предоставляет собравшимся дополнительную информацию: настоящее имя Массуда Тахана – Ленс Хоппер, он гражданин США. В этом случае человека можно ликвидировать, если он представляет непосредственную угрозу национальной безопасности, его поимка неосуществима, а операция выполняется по законам ведения войны. Объявляется перерыв. Вернувшись к обсуждению на следующий день, участники сессии большинством голосов принимают положительное решение. В финале Алисия узнает из новостного видеоролика, что Тахан уничтожен.

В серии четко артикулируется природа «ИГ»* как террористической организации, борьба с которой приравнена к военным действиям. В то же время деятельность рекрутера «ИГ»*, не призывающего к насилию, не связывается с практикой проповедников и агитаторов, поскольку результат его работы – «тела, начиненные взрывчаткой». Данный пример демонстрирует сложности, с которыми сталкивается правовое государство в борьбе с «ИГ»* средствами формального правосудия, что, в свою очередь, подтверждает наличие дефицита имеющихся символических средств для рационализации феномена «ИГ»*.

Смещение акцента массмедиа с деятельности этой террористической организации на гражданскую войну в Сирии выхолащивает из фреймирования ее деятельности собственно террористическую составляющую. Обсуждение терроризма в сериалах и кино связано

Сериал «Родина», режиссеры Майкл Куэста, Лесли Линка Глаттер, Кларк Джонсон и другие

в первую очередь с фигурой террориста – неуловимой и скрытой угрозой, которая способна обнаружить себя в любой момент в террористическом акте. Попытки поймать конкретного террориста оказываются в такой логике бессмысленными. Только умножение практик контроля и дисциплины, учета и слежки позволяют аннигилировать саму вероятность реализации этой угрозы. В медиа-освещении деятельности «ИГ»* западными СМИ происходит смещение фокуса с фигуры террориста на организацию, контролирующую определенные территории, ведущую экономическую деятельность, осуществляющую символическое насилие. Угроза «ИГ»* для европейского сознания сродни угрозе со стороны Северной Кореи или Ирана, но не «Аль-Каиды».

Как в массмедиа, так и в художественных произведениях между терроризмом и исламом все реже ставится знак равенства. Одновременно идентифицируется ряд факторов, присутствие которых может свести эти два явления воедино. Прежде всего это авторитаризм или тоталитаризм уже как политический, государственный порядок. Ислам становится радикальным в условиях уничтожения мирных способов решения конфликта на любом уровне.

Можно наметить некоторую тенденцию на ослабление традиционных бинарных оппозиций из ряда «терроризм – ислам» на примере постепенного изменения фрейма мусульманского государства в сериалах «Родина»[9] и «Тиран»[10], которые сделаны практически одними и теми же авторами. В «Тиране», более поздней своей работе, они в меньшей степени склонны прибегать к описанию ислама в терминах фрейма терроризма, но гораздо чаще используют для своих целей понятие «государственный терроризм». Анализ причинно-следственных связей приводит авторов к выводу, что не сама личность, а социально-политический контекст ее развития обусловливает сформированные

9. «Родина» (Homeland) – сериал 2011–...

10. «Тиран» (Tyrant) – сериал 2014–...

«Четыре льва», режиссер Кристофер Моррис

террористические наклонности. Здесь и происходит «огосударствление» терроризма как фрейма, придание ему большей «объективности». В результате «ИГ»* все чаще описывается в рамках институциональных, характеризующих тот или иной тип государства символических средств.

Основные проблемные точки в фиксации и анализе этого феномена, находящие отражение в новостях, получают поддержку в произведениях массовой культуры – фильмах и сериалах. Именно они отрабатывают и углубляют бинарные оппозиции, присутствующие в новостях. Закрепляют взаимосвязь между терроризмом и элементами культуры стран, с которыми он ассоциируется. Тем не менее в отдельных художественных произведениях ставятся более сложные вопросы – например, о тесной связи терроризма и современной массовой культуры, о том, что терроризм находит питательную среду среди людей, оторванных от традиционной культуры и ее ценностей и т.п.

Сравнивая медиа и художественные произведения, мы можем констатировать, что авторы сериалов и фильмов демонстрируют бóльшую изобретательность и свежесть языка, чем традиционные СМИ, ограниченные общей инерцией новостного контента. ◆

* «ИГИЛ», «ИГ», «Исламское государство» – запрещенная в России террористическая организация.

Никита Савин

«ХОЛОДНАЯ ВОЙНА» И/ИЛИ ВОЙНА С ТЕРРОРОМ?

Террористы и спецслужбы в американском сериале «Родина»

Кино и сериалы часто транслируют общественные стереотипы и определенные способы восприятия актуальных социальных и политических проблем. В теории коммуникаций такие способы воздействия медиа на аудиторию, как известно, называются *фреймами*. Фрейм презентует социальную проблему в упрощенном виде, делает ее удобной для восприятия широкой аудиторией. По-разному акцентируя различные аспекты социальной проблемы, медиа могут диаметрально противоположным образом рассказать об одном и том же событии или явлении.

Формирование социальных стереотипов о террористах, безусловно, имеет четкие негативные последствия для мусульман. Но обходить стороной и замалчивать эти темы оказывается попросту невозможным. Деятельность спецслужб также подчас носит противоречивый характер: эффективной борьбе с террором часто сопутствует нарушение гражданских прав (незаконная слежка, необоснованные задержания и угрозы). В этой связи кинематограф сталкивается со сложной задачей: как освещать деятельность террористов и спецслужб таким образом, чтобы конструируемые фреймы не влекли за собой негативных социальных последствий для оправдания в сущности противоправной деятельности государственных служб?

«Родина»: первые четыре сезона

Впервые выйдя на экраны в 2011 году, сериал «Родина» выстраивал сюжет в соответствии с фреймом войны с террором. В центре внимания первых сезонов сериала история американского солдата, который провел восемь лет в плену у террористов на территории Ирака, а затем

вернулся в Соединенные Штаты. Образ террориста выстраивается на протяжении тех сезонов сериала, где действие происходило на территории США. Главная тема первого сезона – расследование офицера ЦРУ Кэрри Мэтисон, которая пыталась доказать, что вернувшийся из Ирака герой на самом деле является завербованным террористом, скрывающим свои подлинные намерения. Второй сезон посвящен охоте на лидера террористов Абу Назира, который приезжает в США. Ему удается реализовать свой план – второй сезон сериала завершается масштабным терактом в штаб-квартире ЦРУ в Лэнгли.

Главными героями первых двух сезонов оказываются Николас Броуди и Кэрри Мэтисон. Вернувшись из Ирака, Броуди сталкивается со сложностью возврата к привычному образу жизни. Уже в начале телефильма зритель узнает о том, что, будучи в плену, Броуди принял ислам. Принятие ислама на этапе завязки сюжета оказывается одним из адресованных зрителю намеков о возможных связях Броуди с террористами (наряду с похожим на шифровку подергиванием пальцев перед телекамерами). Причины, побудившие его к такому шагу, раскрываются лишь впоследствии. Переломным моментом в судьбе Броуди стало нападение американской авиации на автобус со школьниками, в котором погибает Иса – сын лидера террористов Абу Назира, к которому Броуди привязывается в плену. Пораженный жестокостью американских военачальников, пленник переходит на сторону Абу Назира.

Кэрри Мэтисон ранее работала в Ираке, где узнала о том, что один из плененных террористами американских солдат перешел на их сторону. Через много лет, узнав о спасении Броуди из плена, она начинает подозревать его в предательстве. При этом зритель узнает о психическом заболевании Кэрри, которое она скрывает от начальства.

В центре внимания первого сезона тема незаконной слежки за подозреваемым в терроризме. После терактов 11 сентября и принятия знаменитого «Патриотического акта» соотношение принципов национальной безопасности и неприкосновенности частной жизни стало одним из основных вопросов американской политики. Усиление мер безопасности одними воспринимается как необходимый атрибут борьбы с террором, другими – как шаг на пути к полицейскому государству. Несмотря на наличие консенсуса о необходимости борьбы с террором, вопрос о средствах этой борьбы остается проблемным вопросом повестки дня. Фреймирование этой темы в сериале «Родина» обусловливается мировоззрением главных героев сериала – агентов ЦРУ. Для них слежка оказывается необходимой мерой обеспечения национальной безопасности. Проникновение в частную жизнь Броуди вопреки требованиям начальства позволяет Кэрри предотвратить грандиозный теракт против военного командования и политического руководства США.

В третьем сезоне действие переносится с территории США на Ближний Восток. Николас Броуди, пойманный Саулом Беренсоном в Каракасе, отправляется в Иран, где получает задание убить главу Корпуса стражей исламской революции. Фреймирование терроризма

Сериал «Родина»

здесь выходит на новый уровень – угроза исходит уже не от фигуры террориста, но от террористического государства. Тема такого государства развивается далее в четвертом сезоне. Кэрри Мэтисон получает работу в Кабуле, а основные события происходят в Исламабаде. Герои сериала сталкиваются с предательством пакистанских спецслужб, которые, несмотря на декларативную приверженность идее борьбы с террором, помогают террористам в борьбе против ЦРУ.

В пятом сезоне сериала центральной оказывается тема «ИГ»*, а его действие происходит в Германии. Впервые в сериале в роли антагонистов выступают агенты российской Службы внешней разведки.

Действующие лица пятого сезона

В пятом сезоне Кэрри Мэтисон уже не является агентом ЦРУ, она работает в некоммерческой правозащитной организации, занимающейся контролем деятельности государства (в частности, спецслужб). Отношения между Саулом и Кэрри остаются натянутыми – Кэрри не поддержала его назначение на пост директора ЦРУ, и Саул оказывается на посту директора Европейского бюро. Пост же директора ЦРУ занимает давний друг и соперник Саула Дар Адал.

Питер Куинн – наемный убийца, присутствующий в сериале с начала второго сезона, продолжает работать на ЦРУ, получая задания напрямую от Саула Беренсона. Получив задание убить Кэрри Мэтисон, Питер предупреждает ее об опасности и, сфабриковав убийство, пытается выяснить, кто стоит за этим заказом. Уже в начале сезона зритель узнает, что смерти Кэрри желает директор Берлинской резидентуры ЦРУ Элисон Карр, завербованный агент российской СВР.

В пятом сезоне сериала впервые появляется фигура хакера. Сюжет начинается с того, как двое хакеров взламывают сайт ЦРУ и скачивают

Сериал «Родина»

секретные документы, содержащие доказательства сотрудничества Элисон Карр с российской разведкой. В дальнейшем между хакерами возникает конфликт: как поступить с полученной информацией? Один из них предлагает продать файлы российской разведке, другой выступает за их публикацию в СМИ с целью разоблачения противоправной деятельности спецслужб. Обманув своего друга, один из хакеров продает материалы агенту СВР Ивану Крупину.

Параллельная сюжетная линия пятого сезона повествует о группе верующих, примкнувшей к «ИГ»*. Главным героем в этой линии является Касим – правоверный мусульманин, который начинает сомневаться в правильности деятельности террористов. В середине сезона в их среде случайно оказывается Питер Куинн. Касим спасает Питера, дав ему антидот от отравления зарином после показательной казни на видео.

Террористы и спецслужбы

Грань между спецслужбами в сериале оказывается довольно размытой. Особенно это прослеживается во взаимодействии сотрудников БНД (Германия) и ЦРУ. Агент БНД Астрид часто кооптируется со своими американскими коллегами против собственного начальства. Саул Беренсон обращается к своим друзьям в «Моссад» за помощью в борьбе против Дар Адала. Элисон Карр, будучи двойным агентом, сотрудничает с агентом СВР Иваном Крупиным. Во взаимоотношениях агентов большую роль играет общее прошлое и личные связи. Астрид ранее находилась в романтических отношениях с Питером Куинном. Саул участвовал в совместных операциях с агентами «Моссад» и является иудеем. В пятом сезоне особенно акцентируется то обстоятельство, что мир спецслужб

функционирует в своей собственной логике и грань, отделяющая спецслужбы от внешнего мира, гораздо крепче, чем разделение по национальному признаку.

Отношения внутри террористической группы, готовящей теракт в Берлине, достаточно противоречивы. Несмотря на высокий уровень сплоченности, члены группы допускают убийство их лидера Питером Куинном. В группе присутствует атмосфера страха и взаимного недоверия. Но и межличностные отношения играют здесь весомую роль. Примечательно, что лидер террористической группы, узнав об участии Касима в спасении Куинна, осуществляет акцию устрашения внутри группы – он казнит другого участника ячейки, обвинив его в случившемся.

Отношения между террористами в значительной мере перекликаются с отношениями в среде спецслужб. Взаимодействия в мире спецслужб оказываются зеркальным отражением взаимодействий в среде террористов. Такая параллель, с одной стороны, способствует легитимации способов работы спецслужб, с другой – частично оправдывает и фигуру террориста.

Сериал фокусирует внимание на существовании некоей «серой зоны» между добром и злом, между государством и террористами, где порой сложно отличить одного от другого. На этой войне («невидимом фронте») не действуют правила и законы, нет четких моральных императивов, что частично оправдывает поведение сотрудников спецслужб – несмотря на то, что в ходе своей деятельности они часто нарушают гражданские права подозреваемых. Подобные практики работы оказываются единственно эффективным способом контртеррористической деятельности. Террористы же, оказавшись в «серой зоне», теряют статус чистого зла и вызывают скорее сочувствие и сопереживание со стороны зрителя, чем отвращение и осуждение.

Одновременно сериал демонстрирует плачевные последствия существования «невидимого фронта» для мирной жизни – в конце фильма один из подозреваемых в терроризме граждан Германии кончает жизнь самоубийством, выпрыгнув из окна штаб-квартиры БНД. Допустимо ли нарушать гражданские права в условиях военного времени? Сериал не дает однозначного ответа на этот вопрос. Деятельность правозащитной организации Дюринга, в которой работает Кэрри Мэтисон, также подчинена правилам войны (а точнее, отсутствию таких правил). Стремясь обеспечить безопасность своего шефа во время пребывания в лагере беженцев на Ближнем Востоке, Кэрри просит помощи у руководства ливанской группировки «Хезболла», признанной в США террористической организацией. Внутри этой структуры также отсутствует консенсус по вопросу о публикации скачанных хакерами материалов – одни сотрудники считают, что это может повредить национальной безопасности, другие настаивают на разоблачении противоправной деятельности спецслужб.

Россия: союзник или противник?

Несмотря на акцентирование однородности мира спецслужб и мира террористов, в сериале «Родина» обращается внимание на жестокость и аморальность действий именно СВР. Российские агенты, в отличие от американских и немецких, опираются в своей деятельности на сети борделей и пунктов по торговле людьми, убивают своих информаторов и гражданских лиц, оказывающих им содействие. Одной из жертв СВР становится хакер, продавший российским агентам секретные файлы ЦРУ.

Однако было бы упрощением утверждать, что СВР и Россия выступают в роли главных антагонистов героев сериала «Родина». Фрейм «холодной войны», в котором артикулировано противостояние российской и западных спецслужб, имеет лишь ограниченную объяснительную силу: СВР и Россия не представлены в роли абсолютного зла. И хотя российская разведка очевидно противостоит ЦРУ и БНД, в сериале присутствуют намеки на единство целей спецслужб. Вербуя Элисон Карр, Иван Крупин говорит о том, что «холодная война» позади и они вдвоем могут работать во имя мира и помогать карьере друг друга. В конце сезона в разговоре с российским агентом Эрной Рихтер Элисон Карр слышит следующий аргумент в пользу допущения теракта в Берлине: «Цивилизация столкнулась с угрозой существования. Западу давно пора раскрыть глаза… Радикальный ислам нужно уничтожить, извести на корню. Мой премьер это понимает, Башар аль-Асад понимает, только ваш президент не понимает».

Несмотря на то что террористы «ИГ»* вызывают в этом сериале скорее сочувствие, а агенты СВР – отвращение, стоящие за ними структуры позиционируются иначе. Россия представлена в виде сложного союзника в войне с подлинным врагом – «Исламским государством»*. Фрейм «холодной войны» в сериале остается второстепенным по отношению к фрейму войны с террором. Но и последний представлен в контексте трагических последствий этой войны для мирного населения. Сочетание различных фреймов подрывает возможность однозначной трактовки проблем, поднятых в сериале. Он скорее представляет фактуру и артикулирует проблемные вопросы, стоящие на повестке дня американской политики, чем дает готовые ответы и решения.

Такой способ освещения позволяет не только избежать ангажированности и предвзятости, но и делает сериал интересным для зрителя и как следствие коммерчески успешным. Отказ от однозначных интерпретаций сложных социальных проблем требует от зрителя активной вовлеченности в достраивание «картинки». Зритель находится в ситуации, в которой он вынужден самостоятельно давать оценки и выносить суждения. Он уже не смотрит сериал, а переживает его, включаясь тем самым в процесс фреймирования. ◆

* «ИГИЛ», «ИГ», «Исламское государство» – запрещенная в России террористическая организация.

Олег Каширских

У ТОТАЛИТАРИЗМА НЕТ ВЕРОИСПОВЕДАНИЯ

Исламский терроризм в сериале «Тиран»

В статье рассматриваются первые два сезона сериала.

Обращение к теме терроризма в массмедиа нередко апеллирует к страху перед «другим», «чужим». Не секрет, что одной из целей исламских террористов является «антизападная» мобилизация мусульманского населения посредством демонстрации непримиримой вражды между цивилизациями на религиозной почве. Используемый при этом «военный» язык описания проблем терроризма уменьшает возможность дипломатического решения проблемы[1]. На мой взгляд, основная интрига борьбы концепции в освещении исламского терроризма в массмедиа и современной кинематографии разворачивается вокруг вопроса, насколько его восприятие сможет выйти за границы предмета политической борьбы с опасностью, стать инструментом популизма. Способно ли освещение исламского терроризма вникать в суть проблемы, выясняя причинно-следственные связи, а не инструментализировать страхи граждан[2].

В качестве демонстрационного образца кинематографического продукта такого рода я выбрал американский сериал «Тиран», созданный по идее Гидеона Раффа в разработке Хоуарда Гордона и Крейга Райта. Драма как жанр данного сериала ставит в центр повествования судьбу вымышленной ближневосточной страны Абуддин с точки зрения эволюции ее авторитарного режима. Чтобы выразить свое отношение к проблемам местного авторитаризма и религиозного радикализма, авторы выбрали интригу, связанную с отношениями двух братьев, претендующих на президентский пост отца после его смерти. Эта борьба за власть выглядит вынужденным вмешательством приехавшего из США младшего брата в политические события страны, которую ставит на грань катастрофы

1. См.: Papacharissi Z., Oliveira F. News Frames Terrorism: A Comparative Analysis of Frames Employed in Terrorism Coverage in U.S. and U.K. Newspapers. // The International J. of Press and Politics. – 2008, # 13(1), p. 52–74.

2. См.: Штомпка П. Визуальная социология. М., «Логос», 2007.

конфронтация правящей группировки и оппозиции. Главные действующие лица сериала – представители трех групп персонажей, презентация которых помогла режиссерам справиться с реализацией основной идеи.

Первая группа – члены двух семей братьев аль-Файидов: Бассама, который в шестнадцать лет эмигрировал в США, а теперь вернулся на родину, и Джамаля, который никогда не уезжал из страны и стал старшим «наследником» на президентский пост. Обе семьи представлены несколькими поколениями и призваны показать различия в ценностях двух культур и их выражение в форме семейных отношений. Презентация семьи Джамаля происходит на фоне подробного освещения его супружеских измен, демонстрации его явных садистских наклонностей. Между ним и его женой Лейлой нет отношений, основанных на любви, лишь действия двух разбитых в юношестве несчастной любовью сердец. Сегодня их объединяет только желание власти и ее сохранения.

Единственный сын Джамаля – Ахмед, человек мягкий и безвольный, принимающий материальный достаток как данность. Питающий нежные чувства к своей супруге, он, однако, не имеет сил противостоять авторитарным принципам своей семьи, оказывается не в состоянии защитить свою супругу.

Совсем другой видим мы атмосферу семейных отношений Бассама и Молли. Тут есть проблемы взаимопонимания, но связи, основанные на взаимном уважении друг к другу, выглядят гораздо более прочными, чем в семье старшего брата. Трудности возникают из-за замкнутости Бассама как следствия его травматических детских впечатлений. Они переносятся на отношения с детьми, особенно с сыном Самми, который пытается компенсировать невнимание отца внешним наносным нигилизмом, демонстративно предпочитая материальные утехи и приключения. Самми – юноша с гомосексуальными наклонностями – выигрывает в значимости и превращается в одного из центральных персонажей сериала.

Вторая группа героев – антагонисты правящего режима, представленные в сериале прежде всего влюбленной парой – Самирой, дочерью местного интеллигента, и молодым человеком по имени Ихаб Рашид, далеким от исламского радикализма. Он скорее популист, использующий религию как средство мобилизации местного населения для борьбы с Джамалем (режимом). Самира – особенно в первой части сериала – политический романтик и борец за права человека. Ее аскетическая внешность и манера поведения выглядят логическим продолжением ее решительного характера и твердой воли, которых достаточно для разрыва с отцом, сомневающимся в справедливости и реалистичности ее намерений.

Эта группа действующих лиц становится более многочисленной во втором сезоне «Тирана» по мере радикализации и исламизации сопротивления Джамалю. В ней появляются настоящие

Сериал «Тиран», режиссеры Гвинет Хердер-Пэйтон, Майкл Леманн, Питер Уэллер, Дэвид Йэтс и другие

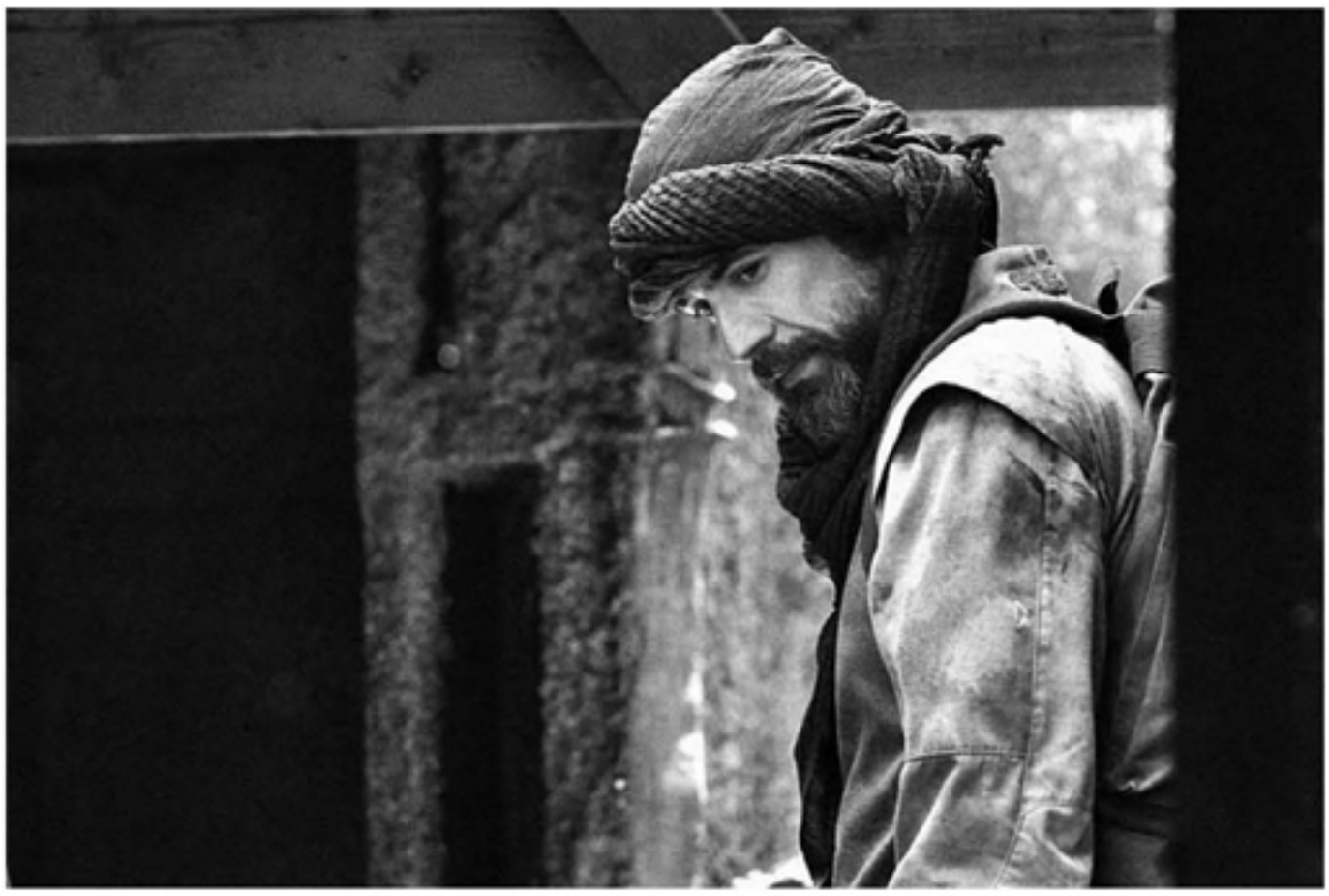
фанатики – сирийский лидер халифата Абу Омар, который добавляет в сериал фактор радикального ислама. Его жестокость в обращении с мирным населением, собственными воинами и женщинами не должна оставлять сомнений у зрителя: у Абу Омара нет ценностей – только интересы, его религия – не убеждения, а средство достижения власти.

Третья группа действующих лиц – представители государственных институтов Абуддина, руководители армейских подразделений и спецслужб свиты Джамаля и так называемые простые граждане. Центральная фигура здесь – дядя Джамаля Тарик аль-Файид. Его сверхжесткие методы сохранения власти неумолимо приходят в противоречие с изменившимися условиями современного глобального мира.

Апелляция к «культуре страха» реализуется в сериале через сцены террора, который диктаторский режим осуществляет по отношению к собственному населению: убийства взрослых и детей сопровождаются эпизодами сексуального насилия, демонстрирующими традиционные представления о пренебрежении правами женщин в мусульманском обществе.

Американская семья в явно большей степени выглядит носителем плюралистических ценностей, которым явно симпатизируют авторы сериала: верность супругов друг другу и взаимопонимание родителей и детей являются публично проблематизируемой практикой, которая, однако, только подчеркивает дух внутренней свободы. Молчаливая иерархия мусульманской семьи в цивилизационном плане выглядит на этом фоне второстепенной.

Сериал склонен размышлять о причинах происходящего, а не только описывать последствия. Тема войны и террора дополняется



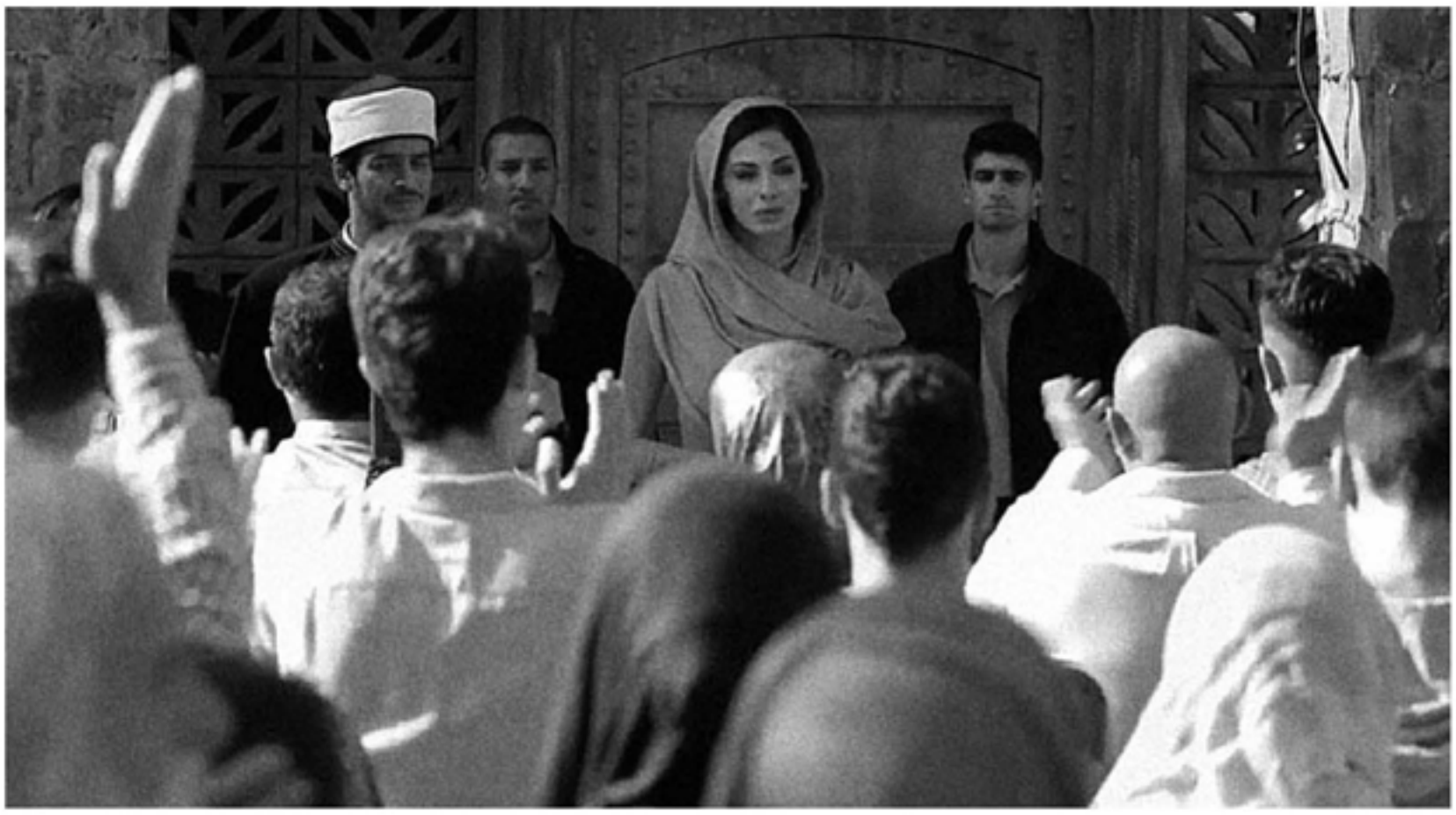
Сериал «Тиран»

проблемой глобализации. Мотивацию авторитарного абуддинского правителя Джамаля определяют не только внутренние обстоятельства – авторитарные традиции в семье и стране, – но и внешний контекст – сложная международная ситуация.

Бинарная оппозиция проходит здесь не по линии «христианство – ислам», а по отсутствию или наличию приверженности универсальным ценностям. Мусульмане в «Тиране» различаются по степени их соответствия идеалам справедливого общества: начальник секретной службы режима, не отличающийся особой прилежностью в соблюдении мусульманских обрядов, противопоставляется глубоко верующей представительнице сопротивления. Явным упрощением сериала является демонстрация символического языка «демократически» настроенных мусульман, сильно напоминающих участников предвыборных дебатов в США. Противопоставление происходит скорее по линии «политики – простые граждане», а также «охранители тоталитарного режима – участники сопротивления».

Отсутствует демонизация темы «христианство – ислам» и на уровне изображения граждан США и арабских стран. Представители американского дипломатического корпуса показаны циничными оппортунистами, оперирующими не принципами, а исключительно интересами. При этом отдельные злодейства диктатора (обстрел собственного населения) – скорее логичный результат эволюции авторитарной системы, которая сама по себе склоняет его к государственному терроризму.

Одной из центральных в сериале является тема власти. Она здесь предстает, в постмодернистской традиции: политика – лишь продолжение межличностных отношений в авторитарном государстве,



Сериал «Тиран»

ценности которого и есть программа, определяющая образ мысли и поступки героев во всех сферах.

Отношения персонажей между собой можно характеризовать по типу групп, к которым они принадлежат. Основная сюжетная линия «Тирана» – история взаимодействий как внутри режима Джамаля аль-Файида, так и в среде его противников. Сам Джамаль выглядит более взвешенным в своих действиях, чем представители его силового аппарата, возглавляемые родным дядей Тариком, который уже применял химическую атаку против гражданского населения во время правления отца Джамаля. Президент старается избежать подобного насилия. Проблема удержания власти в условиях нарастающего давления оппозиции оказывает решающее влияние на взаимоотношения двух братьев. Бассам стремится убедить Джамаля провести свободные выборы как единственное средство сохранения власти без потери легитимности внутри и за пределами Абуддина. Джамаль, однако, так долго остается в нерешительности, будучи не в силах отдать предпочтение аргументам Тарика, с одной стороны, и Бассама – с другой, что Бассам пытается взять власть в свои руки с помощью американских спецслужб.

Действия Джамаля и его окружения типично жестоки, основаны на власти страха и безусловного подчинения населения: массовые казни, пытки, химические бомбардировки мирных граждан. Насилие – наиболее распространенный здесь способ разрешать конфликты. Как результат – объявление Джамаля о казни Бассама, который был арестован в ходе неудачного государственного переворота. Это решение – объективное следствие давления на него его окружения, в том числе и близкого (дядя и жена). Джамаль симулирует казнь брата, но фактически обрекает его на смерть, оставив одного

в пустыне. В этом поступке Джамаля отражается его безнадежная попытка сопротивления бесчеловечной логике тоталитарного режима.

Борьбу населения Абуддина с правящим режимом пытаются мобилизовать и возглавить Ихаб Рашид и Самира. Их деятельность приносит все больший успех на фоне нерешительности Джамаля в выборе определенной стратегии поведения.

Представители обеих групп периодически взаимодействуют друг с другом после появления Бассама аль-Файида. Он встречается с Ихабом Рашидом и Самирой, пытается создать атмосферу доверия и предсказуемости. Все напрасно: разоблаченный службами Джамаля, Бассам попадает в тюрьму за попытку государственного переворота, а митинг, организованный Ихабом Рашидом и Самирой, разгоняется генералом Тариком. Ихаб Рашид и Самира примыкают к радикальным исламистам (халифат), принося в жертву свои сомнения по поводу методов халифата во имя мести (Самира) и власти (Ихаб Рашид). Убийство мирных граждан обеими сторонами признается приемлемым средством победы над тираном.

Взаимодействия и поступки героев сериала, внешне кажущиеся личными, ближе к развязке второго сезона обретают политический резонанс и значимость. Молли после сообщения о том, что ее супруг Бассам не казнен, готова с новыми силами бороться за семью, рисковать и вкладывать всю свою жизненную энергию в поддержку мужа и сына. В семье Джамаля также происходят изменения, трансформируется его брак с Лейлой. Видя неспособность супруга сохранить власть для себя и их сына, она готова возглавить новый переворот. Их сын Ахмед, вопреки ожиданиям матери, встает на сторону своей жены Нусрат и одновременно поддерживает мать против отца, демонстрируя характер и волю «настоящего» наследника. Нусрат, порывает с оковами вечного послушания «мусульманской внутрисемейной этике» и убивает своего личного врага – тирана Джамаля.

Халифат, или радикальный исламизм, по убеждению авторов сериала, «последняя стадия» тоталитарного режима на Ближнем Востоке. Такова одна из основных идей «Тирана». Эволюция авторитаризма заставляет всех определиться с фронтами: либо ты на стороне демократии, либо на стороне исламского фундаментализма. Третьего не дано. «Ленивый» авторитаризм «полумер» вынужден выбрать путь. Все, кто не решил, с кем он, – умрут. Смерть Джамаля, Тарика, Ихаба Рашида и Самиры – это смерть тех, кто не нашел себе места в процессе политических и социальных изменений, в ужесточившемся противостоянии. Идет интенсивный процесс самоидентификации. Важно, что в последних сериях второго сезона герои, которые считались наиболее слабыми и незащищенными, вдруг проявляют волю в сопротивлении обстоятельствам, казавшимся судьбой, и наоборот,

герои, являвшиеся воплощением уверенности и хладнокровия, теряют понимание происходящего, а заодно и себя.

Характеры героев «Тирана» переданы в целом критически и встроены в логику главной идеи – показать разрушающую силу лжи, на которой построена тоталитарная система власти. Она, как ржа, разъедает отношения не только в правящей семье, но и в стране в целом. Жена сына Джамаля Ахмеда убивает отца своего мужа не только как своего насильника, но прежде всего как тоталитарного правителя. Это символ: насилие в политике отождествляется с насилием сексуальным. Поэтому так рельефно раскрыта тема сексуальной свободы в истории авторитарного режима Абуддина: именно гомосексуалист и изнасилованная женщина представлены как два самых ярких борца с несправедливостью и жестокостью.

Противопоставление «мы» и «они», «свои» и «чужие» в сериале, конечно, есть. Оно заменяет оппозиции «христианин – мусульманин», «американец – чужой». Отношения Бассама и остальных представителей его семьи с окружающим их миром не проходят по линии «представители американских традиций против носителей традиций ближневосточных». Эти отношения определены приверженностью к универсальным или авторитарным ценностям. Вообще, фигура Бассама – это в некотором роде символ возрастающей неизбежной интеграции одного мира с другим. Эта интеграция проходит не по географическим линиям, но по культурно-политическим.

У тоталитаризма нет национальности и вероисповедания – считают авторы. Это позволяет им ослабить влияние стереотипов в восприятии ислама. Сын диктатора мечтает открыть бутик в Лондоне и жалуется отцу в порыве откровения: «Здесь мы видим только кровь, насилие и месть». Проблемы миграции, гендерных особенностей, сексуальных меньшинств представляются создателям сериала «Тиран» удачным материалом для демонстрации исламского терроризма как одной из форм отрицания значимости обычной человеческой жизни в ее разнообразии. ◆

Сергей Давыдов

НАСИЛИЕ КАК ОБЪЕКТ ОСМЕЯНИЯ

Фильм «Четыре льва» (2010), снятый известным режиссером-сатириком Кристофером Моррисом, рассказывает историю британских мусульман, решивших стать террористами. Жанр этой картины тяготеет к трагикомедии, обрамленной элементами псевдодокументалистики. В центре повествования находится повседневная жизнь участников небольшой группировки, которые мечтают совершить громкий теракт, но постоянно сталкиваются с разными неудачами.

Важную часть в художественном мире «Четырех львов» составляет абсурд. Под его воздействие попадает и смерть, которая здесь становится объектом осмеяния. Смех – самый известный и простой способ победить страх. А терроризм, как известно, питается социальным страхом. Юмор и сатира в этом смысле представляют собой культурологическое оружие, посредством которого образ терроризма деконструируется и десакрализуется. В «Четырех львах» методично нарушается связь между вещами, каждый элемент оборачивается своей противоположностью. Так изображается мир хаоса. Его кульминацией становится марафон, участники которого надевают костюмы различных медийных персонажей, превращая политическую акцию в своего рода вариацию карнавала по Бахтину с его «переворачиванием смыслов».

Новый образ терроризма

В фильме присутствуют свойственные современной европейской культуре представления, связывающие ислам с понятиями «война», «террор» и «страх». При этом образ террориста становится объектом игры режиссера: в фильме не ставится знак равенства между исламом и терроризмом. Представлены герои-мусульмане

с диаметрально противоположными взглядами: сознательные приверженцы террора, сомневающиеся, не приемлющие насилия, жертвы и пр. Кроме того, среди террористов оказывается этнический британец, чем подчеркивается отсутствие корреляции между национальной принадлежностью и террором. Террор тоже может быть мультикультурным.

Насилие как практика – объект осмеяния. Действия террористов влекут за собой жертвы среди мирных жителей. При этом жертвами оказываются и сами террористы. Насилие тут является повседневной практикой их коммуникации друг с другом: от унижений до манипуляций. Таким образом подрывается сама суть террора, обоснованного идеей. Постулируется его абсолютная бессмысленность и даже абсурдность.

В фильме показана социальная напряженность, от которой страдают люди, принадлежащие к разным культурным сообществам. Признается существование определенных противоречий. Однако необходимо учитывать, что участниками террористической группировки являются европейские мусульмане, существующие в особом смысловом контексте. В фокусе внимания режиссера не противопоставление «европейских» и «восточных» систем ценностей, а скорее их столкновение. А также оценка результата их сосуществования в мультикультуральной реальности. В этой ситуации четкое разделение ценностей становится практически фиктивным. Под сомнение прежде всего ставится целостность той системы ценностей, которая связывает участников террористической группировки. Оказывается, что не все они понимают действительное значение собственных действий.

Общеевропейский проект мультикультурализма основывается на идее того, что настоящий мир можно построить на приятии различий. В настоящее время этот проект переживает определенный кризис. Мигрант становится не просто человеком из другого мира, но воспринимается как потенциальный носитель вполне реальной угрозы. Эти переживания рефлексируются не только в авторском кино, но и в массовой развлекательной продукции. Например, в девятом сезоне фантастического сериала «Доктор Кто»[1] двухсерийный эпизод рассказывает о восстании инопланетных существ, зайгонов, на протяжении некоторого времени живущих на Земле в мире с землянами. Зайгоны обладают способностью изменять свой внешний облик и превращаться в людей, с которыми они имели контакт. Внешне ассимилировавшиеся, они фактически вынуждены скрывать свою инаковость. Подобное положение становится предпосылкой для возникновения конфликтов. Появляется радикальная группировка, которая стремится воспользоваться ситуацией. Сокрытие инаковости приводит к тому, что люди начинают бояться всего чужого, и радикальная группировка использует этот страх.

В «Докторе Кто» подчеркивается, что агрессивный радикализм может возникнуть в пространстве абсолютно любой культуры. В том

1. BBC Television Centre, BBC Wales, Canadian Broadcasting Corporation (CBC). – *Прим. ред.*

числе осуждается и внутренний радикализм. Конструируется оппозиция, на одном полюсе которой находятся переговоры, а на другом – военные действия. Единственно возможный вариант разрешить конфликты – переговоры, а важнейшая цель – принцип всеобщей безопасности.

В фильме «Четыре льва» вместо привычной апелляции к страху и насилию режиссер Кристофер Моррис вписывает свой образ терроризма в концепцию абсурда, лишающегося того значения, на которое претендует. Он становится внутренне пустой конструкцией, практически формой без содержания. Является ли абсурд результатом некоего тупика, возникшего в ходе развития культуры, или всего лишь одним из способов постижения реальности, реагирования на цивилизационные вызовы – вопрос, на который сложно дать однозначный ответ.

Играя в терроризм

Основными действующими лицами в фильме «Четыре льва» являются участники местной исламской террористической группировки в Великобритании. Главный герой Омар, ее предводитель, – образцовый пример внешне ассимилировавшегося представителя неевропейской цивилизации. У него есть дом и работа, он носит европейскую одежду, неплохо разбирается в здешней массовой культуре и даже весьма волен в следовании собственным культурно-религиозным обычаям.

С ним вместе в группировке состоят: коренной англичанин Бэрри, обратившийся в ислам и мечтающий взорвать мечеть, чтобы стимулировать экстремистские настроения в мусульманской среде; чудаковатый Фейсал, позже подрывающий себя по нелепой случайности, и новобранец Хасан, фанат западной музыки. В их планах – громкий террористический акт, желательно сопряженный с сакральным прерыванием собственной жизни. Общение протекает в детской социальной сети посредством виртуальных персонажей. Все эти элементы повествования как бы намекают на социальную незрелость героев, словно переживающих переходный период и пытающихся ассимилироваться в общество таким своеобразным способом. Террористическая деятельность предстает чуть ли не игрой, где ставкой оказывается реальная смерть. Внутренние правила группировки и маскарад составляют важную часть этой игры.

Их статус террористов так же фиктивен, как неоднозначен их статус европейцев: тех, кто прибыл в этот регион, и тех, кто родился на этой территории и бежит марафон в маскарадных костюмах. Единственным способом прервать цепь фиктивностей собственного существования оказывается навязчивая идея о настоящем поступке. Обрести собственную идентичность через фантазмы терроризма становится целью главного героя фильма.

Правоохранительные органы и силовые структуры, появляющиеся в конце фильма, также существуют в собственной виртуальной реальности. Они подменяют понятия, путают террориста и жертву,

«Четыре льва», режиссер Кристофер Моррис

арестовывают невиновных. Пакистанские террористы, в тренировочный лагерь которых отправляются участники британской группировки, – единственные персонажи, которые точно знают, что происходит. Любопытно, что такими персонажами оказываются герои, живущие вне Европы.

От вербовки до теракта

Основные типы взаимодействия в фильме можно разделить на две группы: ситуации, характерные для функционирования террористической группировки, и обыденные типы социального взаимодействия, в первую очередь иллюстрирующие столкновение разных групп.

Вербовка в фильме происходит после сымитированного теракта, оказавшегося безобидным розыгрышем. Примечательно, что автор этой акции, будущий участник группировки Хасан, стремится в первую очередь эпатировать публику, высмеять страх и культурные стереотипы людей. Но террорист Бэрри достаточно жестко осаживает его и призывает перейти к серьезным делам. В фокусе внимания опять оказывается тонкая грань между фиктивным миром зрелищ и миром реального. Терроризм для таких, как Бэрри, – это настоящее дело, для которого шутки чужеродны и разрушительны. В действительности и совершившийся теракт, и розыгрыш так или иначе действуют в поле символических значений, хотя по-разному работают со смыслами. Стратегия высмеивания тут конкурирует со стратегией устрашения, что и пытается пресечь поборник реальных дел Бэрри.

Отдельного внимания заслуживает планирование теракта в фильме. Оно сопряжено с цепочкой неудач и неорганизованностью террористов. Их конспирологические попытки весьма сомнительны, а здравый смысл подсказывает, что они должны были быть замечены

«Четыре льва»

и пойманы. Но общество не видит этих действий. Ни соседка, ни сослуживец, ни представитель силовых структур не могут понять, кто стоит перед ними.

В финале фильма цельный образ террориста и социальный фантазм с ним связанный окончательно деконструируются. Образ «арабского зла» полностью распадается. Перед зрителем предстает история человеческой трагедии, связанной с утратой собственной идентичности. В этом эпизоде поражение терпят все: и террористы, и мирные жители, и правоохранительные органы. Смерть, последний объект осмеяния, не знает культурных различий и потому уравнивает этнических европейцев и европейских мусульман, ставших, как это подчеркивается в фильме, незапланированными жертвами террористов. Акция, которая планировалась изначально, не осуществляется.

С одной стороны, грандиозная затея с терактом во время благотворительного марафона оборачивается взрывом аптеки. С другой – отсутствие эффективной коммуникации между всеми участниками вносит еще большую сумятицу, размывая границы между разным пониманием происходящего. В мире хаоса, каким он предстает в фильме, практически невозможно услышать другого. Дезориентация достигает такого пика, что жертвами оказываются те, кто находится по обе стороны, а старательно выстраиваемые бинарные оппозиции фактически перестают работать.

Мы и они: обретая себя

Основная цель героев картины – найти своего врага и тем самым сохранить эту самую идентичность. Образ врага масштабирован до предела, но при этом не определен: евреи, геи, инородцы встраиваются в синонимичный ряд. Однако дихотомия «мы – они» обнаруживается

в основном на уровне декламаций. В тот момент, когда в качестве объекта террора рассматривается мечеть, грань, разделяющая эти мировоззренческие оппозиции, перестает быть четкой.

Символический ряд фильма включает в себя как отсылки к религиозным образам ислама, так и элементы западной массовой культуры. Эти образы превалируют: из рассуждения о сущности терроризма фильм превращается в рефлексию о судьбе европейской цивилизации. Герои сериала – террористы – существуют в рамках этой культуры и активно потребляют ее: поют западные песни, используют костюм черепашки-ниндзя и даже нравоучительные сентенции заключают в рассказ об истории Симбы, героя мультфильма «Король Лев». В то время как британский спецназ по ошибке совершает практически символическую казнь бегуна в костюме Вуки, персонажа «Звездных войн», ставших культовым фильмом на Западе. Тем самым как бы выносится приговор собственной культуре. Музыкальное сопровождение фильма продолжает демонстрировать столкновение двух культур: восточные мотивы сменяются популярными западными песнями. Художественная форма фильма последовательно выражает его идейный посыл, предлагая зрителю причудливую смесь разных жанров и форматов.

Отдельным смысловым значением в фильме обладает число четыре. Оно является поистине знаковым для европейской культуры. Аллюзии на него пронизывают всю ткань картины: намеки на четырех участников группы The Beatles, отсылки к черепашкам-ниндзя и пр. Четыре льва в фильме – это по сути четыре порождения западной цивилизации, как и львенок Симба, стремящийся отвоевать царство и вернуть утерянный статус. «Четыре льва» – это провокация, вызов и попытка свободной рефлексии над темой, о которой в настоящее время достаточно сложно мыслить свободно. ◆

Евгения Некрасова

НЕ ОТСЮДА

Сценарий

1

Вера всхлипывала, подбирала ладонями поплывшую тушь и курила. Она сидела в парке на ограде газона. На ней было зеленое платье из пышной юбки, плотного корсажа на узких бретельках с вставками из воздушной ткани на груди (такие платья часто продаются в провинциальных магазинах или в переходах метро больших городов; на их ценниках обычно написано «бальное» или «выпускное»). У ног Веры стояла на четверть заполненная бутылка шампанского, без пузырьков похожего на обычную воду. Неподалеку раздавались радостные крики и визги. Над Верой висела нестрашная, снабженная фонарями ночь. Из темноты вышел худой жилистый человек лет пятидесяти, приблизился к Вере, щербато то ли зевнул, то ли улыбнулся.

Щербатый. Случилось что?

2

Слава был похож на мышь или на белку – с двумя большими передними зубами и удлиненной серой соломенной прической с торчащей в разные стороны челкой. Он был одет в синюю пуховую куртку и сейчас рассматривал бронзовую скульптуру студентки на станции «Площадь Революции». Подъехал размалеванный поезд и выгрузил пассажиров. Слава прижался к ногам студентки, переждал толпу, вышел на платформу, поглядел по сторонам и направился к скульптуре пограничника. Какая-то женщина в дубленке – плотная и немолодая – подрезала его и первая потерла нос бронзовой собаке. Слава поморщился, подождал, пока она уйдет. Потом приблизился к собаке и поднес руку к ее носу.

3

Слава сидел за компьютером, бойко бил по клавиатуре; в наушниках звучала та самая, перегруженная прекрасными текстами и смыслами о свободе, рок-музыка, которая была создана в годы его раннего детства. Вокруг существовал обычный, открытого пространства, офис с рядами длинных столов. За своими компьютерами работали Славины коллеги. Кто-то подошел, постоял рядом со Славой, затем тронул его за плечо. Слава вынул наушники из ушей и обернулся.

4

Слава вошел в светлую комнату с большим красным столом. Пухлый Олег ел йогурт пластиковой ложкой и по-детски смеялся какому-то изображению на экране компьютера.

Слава. Нет предела твоей суперсиле, чувак, если ты все еще способен жевать это дерьмо!

Олег отставил йогурт в сторону, принялся нервно копаться толстыми пальцами в бумагах.

Олег. Слава, присаживайся.

Слава. А чё ты такой серьезный?

Слава уселся.

Олег. Слава, видишь ли, мы решили перейти с тобой на удаленную форму работы. На фриланс.

Слава своим обычным нервным движением обнажил передние зубы и стал похож на испуганную и рассерженную белку.

Слава. Какой красивый иностранный эвфемизм для слова «сокращение». А почему мне Паша лично это не скажет? Он же меня на работу брал.

Олег заерзал на стуле и посмотрел на йогурт.

5

Слава в синей куртке медленно двигался зажатый завернутыми в шубы и пуховики телами. Они были повсюду и казались одинаковыми, несмотря на возраст и пол. Что-то непонятное вопил, истерично присвистывая, женский голос из динамика. Слава принялся крутить головой по сторонам и вглядываться в людей. Никто не обращал внимания ни на него, ни друг на друга. Слава показал тетеньке слева в большой волосатой шапке язык, а красивой и печальной девушке справа подмигнул и даже провел рукой по ворсу, оторачивающему ее капюшон. Но она не заметила, и никто ничего не заметил, даже те, кто шел сзади. Поток вынес Славу на эскалатор, и его, все так же зажатого телами, унесло вниз в сводчатый туннель.

6

В хрущевке был обычный однокомнатный бардак. За окном валил снег, засыпая весь балкон. Слава валялся на выделанном икеевском диване лицом к стене, ковырял отклеивающиеся на стыке обои и ныл-ныл какой-то неведанный, только ему понятный и известный, грустный марш.

7

Солнечный луч залепил Славе глаз. Слава проснулся, поморщился. Слез с дивана. Прошлепал в ванную. За окном все растаяло, а на балконе громко чирикали воробьи. Из ванной Слава прошлепал сразу в кухню. Открыл холодильник, осмотрел его содержимое. Достал банку пива, открыл. Пошел с ней в комнату. С антресольной полки, установленной между коридором и кухней, свесилась лямка рюкзака. Слава отпил из банки, вытянул руку, поправил лямку. Лямка свесилась снова.

Слава. Ой, как я не одобряю такое поведение!

Слава снова отпил пива, снова поправил лямку. Та вроде осталась на месте,

но вдруг вся огромная деревянная полка рухнула вниз со страшным грохотом. Слава успел отбежать, но уронил пиво.

Слава. Тлять-перетлять!

Славины рюкзаки и чемоданы валялись в светлой пенистой жиже.

8

От раздавшегося грохота Вера в пижамных клетчатых штанах и майке застыла с горящей спичкой перед плитой. У Веры были длинные каштановые волосы, подвижное лицо и прямой, великоватый для ее лица нос. Вера задула спичку и прошла в комнату, точно такую же по планировке, как у Славы, только без какой-либо полки, спокойней и уютней. Вера огляделась, на полу ничего не валялось. На диване сидела маленькая старушка и вязала. Вера посмотрела на нее, как будто бы улыбнулась, вернулась на кухню и включила конфорку под чайником.

9

Саша сидел за кухонным столом с ноутбуком и одновременно ел котлету с тарелки. Ольга с resting bitch face сидела напротив и пила сок. Кухня была новая и чистая.

Ольга. Сегодня утром он пялился на мою грудь, когда я в халате вышла из ванной.

Саша. Да ладно!

Ольга. Тебе совсем плевать на то, что я говорю?

Саша. Да нет, конечно.

Ольга встала и ушла в комнату. Саша поплелся за ней.

Саша. Я пытался объяснить. Он очень хороший пацан, он меня вытянул из одной… ну совсем неприятной темы… я ему очень-очень…

Ольга. Да я все это наизусть уже знаю.

Ольга легла на кровать в спальне и закопалась в одеяло. Саша лег на нее сверху.

Ольга. Ты говорил, что на две недели… Уже все сроки вышли…

Саша принялся ее тискать.

Ольга. И вообще, это моя квартира, так что я решаю… Саша!

Это Саша начал целовать ее в щеки, уши и шею.

Тут в прихожей хлопнула дверь.

Слава (*из прихожей, имитируя детский голос*). Мама, папа, я дома!

Ольга совсем стервозно посмотрела на Сашу и вылезла из-под него.

10

Над парком Горького висело небо нежное, прозрачное, без единого облачка. Слава курил, лежа на траве. Совсем рядом раздался девичий голос. Слава сел и стянул с себя косуху, оставшись в футболке. На надувном лежаке парень и девушка ели китайскую еду из коробок и смотрели на планшете какой-то фильм. Еще дальше одинокий субтильный молодой человек в штанах-алладинах читал книжку на лежаке. Справа на цветастых ковриках женщины разного возраста занимались йогой. По асфальтированным дорогам парка туда-сюда фланировала молодая и актуально одетая публика. Слава напялил косуху и отправился к выходу.

11

Слава и Саша курили на просторной лоджии, поочередно сбрасывая пепел вниз.

Слава. Да не, чувак, ты не думай, я все понял, все норм.

Саша дернул головой в сторону Славы, но ничего не сумел сказать.

С двенадцатого этажа виднелись другие многоэтажки, за ними гигантский котлован, Москва-река и лесопарк совсем вдалеке.

12

На «Площади Революции» Слава подошел прямиком к бронзовой студентке и нежно погладил ее по груди. Поднял глаза и увидел, что над ним смеется маленький отряд очень худых и молодых полицейских. Тут подъехал поезд, и Слава быстро погрузился в вагон с потоком людей.

13

Прямо перед глазами, совсем рядом, нависала грязная серая поверхность. Качало туда-сюда и стучало в ушах. Слава лежал на второй плацкартной полке, ногами касаясь своей висящей на крючке косухи.

Раздался резкий стеклянный звон. Слава поглядел вниз. Там наливал себе водки в кружку бритый мужик в тельняшке и штанах-хаки. Мужик задрал голову и посмотрел на Славу.

Мужик. Чё, мля, уставился?!

Слава молчал.

Мужик. Ты хоть знаешь, где я был?

По голосу было понятно, что «мужик» – Славин ровесник, а возможно, даже младше. Саша поспешил отвернуться и снова смотреть на грязную поверхность багажной полки. Мужик увидел Славину косуху.

Мужик. Ты пидор, что ли?

Слава не реагировал. Сидящая внизу на соседней полке женщина лет пятидесяти пяти с короткой дымчатой прической подвинула к мужику курицу в фольге через столик.

Женщина. Ты закусывай, сынок.

Тот забыл про Славу, выпил водку, как воду, и запел.

Мужик. «Донбасс, батяня, батяня Донбасс…»

14

Слава в косухе, с рюкзаком на плечах тяжело катил чемодан по городу своего детства, огибая выбоины и колдобины. Дома здесь все были плоскокрышие – серо-кирпичные четырехэтажные или пятиэтажки из серых панелей. Люди на улице попадались редко. Славе встретилась только пенсионерка с пакетом и невыспавшаяся молодая женщина – почти девочка, – катившая коляску по разбитому асфальту. Слава оказался на площади Ленина. Скульптура Ленина на площади была неожиданного шоколадного цвета. За спиной у вождя желтел Дом культуры с колоннами, между которыми висела перетяжка с объявлением о выставке-ярмарке. Неподалеку от Дома культуры заваливался вправо ларек «Мороженое». На площади оказалось неожиданно много живых существ, сосредоточенных вокруг скамеек: молодые девушки с колясками, торгующие первой зеленью пенсионеры, голуби, растянувшиеся на нагретом асфальте собаки, разговаривающие и курящие подростки… Они, увидев Славу, замолчали и перестали курить. Он пошел дальше.

15

На материном всегда готовом к защите лице размещались большие взволнованные глаза и большие мешки под ними. На ней был неуютный синтетический фартук с синими цветами. Она налила борщ в тарелку и поставила ее на стол перед Славой, сама села рядом с ним. За крохотным кухонным столом они были втроем. Славин отец был похож на Славу, то есть на белку или мышь, но только матерую и уставшую. Он ел быстро, запихивая еду в небольшой рот. Мать обедала медленно и осторожно. Слава ел обыкновенно – без удовольствия, но и не через силу. Обедали молча. Отец закончил с борщом, рыгнул и посмотрел наконец на сына.

Отец. Надолго к нам?

Слава. На лето.

Отец. А что в Москве не сиделось? Ты же так ее любишь. Раз даже на похороны не приехал.

Слава. Что до бабушки, так я был в командировке и не успел бы все равно. А что касается Москвы, то полезно иногда от нее брать паузу.

Отец. Ты, конечно, рассчитываешь на квартиру?

Слава. Могу жить с вами.

Мать принялась собирать тарелки со стола.

Отец. Шантажируешь?

Слава. Или вы ее сдали?

Мать. Никак не можем прибраться.

Слава. Так уже полгода прошло.

Отец. Какой умный. Иди уберись.

Мать налила мужу чай, поставила перед ним чашку. Он отпил. Принялся есть ложкой вишневое варенье прямо из банки и выплевывать косточки прямо перед собой на стол.

Отец. Значит, так. Можешь там жить до сентября. Ее можно сдать за восемь, даже за десять. Если не съезжаешь до пятнадцатого – начинаешь платить нам с матерью эти деньги. Понял?

Слава подошел к окну и посмотрел вниз с одиннадцатого этажа. На детской площадке во дворе торчали металлические конструкции, похожие на скелеты монстров. Трансформаторная будка пестрила граффити. Слева виднелась часть стадиона. За ним – река. А вокруг толпились точно такие же бледные многоэтажки, как и та, в которой сейчас находился Слава.

16

Вера сидела в наполненной водой ванне. Волосы спускались вниз по плечам на грудь. Вера выдавила шампунь на ладонь и намылила голову, зажмурила глаза из-за попавшей пены, промыла их, открыла и долгим немигающим взглядом смотрела перед собой. С противоположной стороны в ванне сидела черноволосая девочка лет семи в купальнике. Девочка играла: зачерпывала ладошкой воду и выливала снова. Потом она посмотрела на Веру, та улыбнулась, и девочка улыбнулась в ответ. Девочка руками сгребла воду, брызнула ею в Веру и засмеялась. Вера сделала то же самое. Так они брызгались и визжали.

17

Завернутая в одно полотенце и со вторым, намотанным на голову, Вера лежала, вытянувшись на своем диване и смотрела в потолок. Из телефона, лежащего рядом, раздался звук мессенджера. Вера взяла телефон и принялась очень быстро отвечать. Потом перевела взгляд на сидящую за столом маленькую старушку. Та смотрела сквозь Веру на стену над кроватью, будто пытаясь разглядеть что-то за ней.

18

В дверь постучали. Вера в клетчатых пижамных штанах и майке отправилась открывать. На пороге стоял взрослый высокий человек. В руках у него были белые пакеты, с которыми обычно приходят из супермаркетов. Человек зашел, положил один пакет на пол и протянул Вере руку.

Человек. Андрей. И правда звонка нет.

Вера протянула руку в ответ, обошла гостя и закрыла за ним дверь.

Вера. Вера. А что это?

Человек. Продукты. Я решил, что неловко с пустыми руками.

Вера забрала все пакеты и понесла их на кухню. Человек разулся и прошел в комнату.

Вера. Есть хотите?

Человек. Нет.

Вера. Отлично. Ванная слева от входной двери. Чистое полотенце – синее с дельфинами, на крючке.

19

Слава курил на балконе с розоватой рифленой отделкой, очень похожем на его

московский. Балкон был завален поломанной мебелью, банками с соленьями, кадками и горшками, частично заполненными землей. Солнце ласково светило с неба. Вид отсюда был тоже очень похож на Славин московский – напротив виднелась такая же пятиэтажка.

Слава потушил сигарету о перила, развернулся и зашел в комнату. Квартира, точно такая же по планировке, как Славина прежняя съемная, представляла собой то, что называли бабушкиным вариантом. На окнах висели шторы с большими красными маками. Выцветшие обои отклеивались и пузырились. В застекленном гарнитуре стояла разномастная посуда. Пол по углам был заставлен обувью, горшками и банками с соленьями. В лучах света струились массы пыли. В одном из углов, где было свободнее, стоял маленький телевизор, покрытый вязаной салфеткой. На кровати с двумя деревянными панелями лежало покрывало тигровой расцветки. На стене над кроватью висел бледный от пыли и времени ковер.

Слава прямо в кедах взобрался на тигровое покрывало, попытался снять ковер и увидел, что тот прибит к стене гвоздями. Слава потянул на себя правый угол ковра. Но гвоздь остался на месте, а ковер не порвался.

Слава. Ну конечно! Открою музей совка!

Тут Слава расслышал звуки за стеной. Он уперся лбом в ковер и расслышал женские постанывания, задержал дыхание.

Стонала Вера под человеком, которого звали Андреем. Вера повернула голову вправо и осмотрела всю комнату – ни за столом, ни на подоконнике никого не было. Хорошо просматриваемая кухня тоже была пуста. Вера застонала еще громче.

Слава чихнул, отпрянул от стены, быстро слез с кровати, сорвал тигровое покрывало, положил его в кадку с землей и понес все к выходу.

Металлическая дверь подъезда тоже застонала и не с первого раза открылась. Слава потащил кадку с одеялом через двор.

Сверху раздался старческий голос: «И что это ты там тащишь? Я сейчас милицию вызову!»

Слава остановился, поставил кадку на асфальт и, тяжело дыша, посмотрел вверх. Из одного из окон на третьем этаже торчала седая женская голова. Старуха в очках глядела на него.

Вера. Да это внук Анастасии Михайловны приехал.

Слава перевел взгляд и увидел на одном из балконов девушку с растрепанными каштановыми волосами в майке и широких пижамных штанах. Она держала руки на груди, будто совершала признание. Слава сощурился, присмотрелся и понял, что девушка не надела майку, а всего лишь придерживает ее на груди руками.

Вдруг рядом раздался страшный вой. На Славу медленно надвигался внедорожник, непонятно как поместившийся на дворовой дороге. Слава снова взял кадку с одеялом и оттащил в сторону.

20

Слава носил-носил на помойку тюки, тряпки, сломанные стулья, банки с чем-то полусгнившим. За ним с балконов наблюдали: с третьего этажа – та же бабка в очках, с четвертого – два алкоголических брата, поддерживающих друг друга за локти и бесконечно курящих, с третьего же – сидящая на табуретке гигантская женщина без возраста с большими, как подушки, грудями, которые,

казалось, вот-вот выпадут из сарафана на землю.

Слава (*сам себе, задыхаясь*). Охренеть, квартал красных фонарей…

Когда Слава в очередной раз вернулся на помойку с тюками одежды – стульев и банок с разносолами уже не было. На подходе к подъезду его чуть не снес с ног Андрей, уходящий от Веры. При виде его бабкина голова дернулась, алкоголические братья забили друг другу локтями в подреберья и захихикали, а необъятная женщина опасно свесилась грудью с балкона.

Разойдясь с Андреем, усталый и взмокший Слава зашел в подъезд, поднялся на свой второй этаж и дрожащими руками принялся открывать дверь ключом. Ничего не получалось: ключ не поворачивался. Слава снова попытался провернуть ключ, но впустую. Он с силой ударил в дверь кулаком и чуть не согнулся от боли.

Слава. Тлять-перетлять!

Ударил теперь ногой.

Вера. Нужно потянуть ее на себя.

Слава обернулся. Вера стояла в своей приоткрытой двери. Она была в пижамных штанах и майке. Слава вытащил ключ и принялся глядеть на ее каштановые волосы, спускающиеся на плечи.

Вера. Давай я попробую.

Вера подошла к нему, вытащила из его руки связку ключей, вставила нужный в замок, прижалась всем телом к двери, потянула ее на себя. Повернула ключ, и дверь открылась.

Вера. Старый, заедает.

Вера вернула Славе ключ. Слава посмотрел на нее очень внимательно.

Слава. Привет, Вер.

Вера. Здравствуй, Слава.

Слава. Я тебя вообще не узнал.

Вера. Бывает.

Слава. И совсем забыл, что ты тут жила.

Вера. Я до сих пор тут живу.

Слава. Да. С мамой, да?

Вера. Мама умерла.

Слава. Блин! Прости!

Вера. Ничего. Я заходила иногда к твоей бабушке, у меня была своя связка. Вот эта самая. После смерти Анастасии Михайловны твои родители забрали у меня ключи.

Слава открыл рот. Он очень хотел еще что-нибудь сказать, но не мог сообразить что.

Вера. Я пойду. Увидимся!

Слава. Ага…

Девушка вернулась в свою квартиру и закрыла дверь. Слава зашел к себе и повалился на голую без покрывала кровать. Он улыбался, потом вдруг повернул голову, увидел ковер на стене и перестал улыбаться. Лег на спину, выпрямил руки вдоль тела, посмотрел на потолок в пожелтевших разводах, закрыл глаза и сразу уснул.

21

Сережа сидел молча за круглым столом в Вериной комнате. Руки его были сложены на черной папке, как у ученика на парте. Под глазами его темнели большие коричневые круги. Форма его была мятая. Он уже давно начал сильно полнеть и лысеть. На кухне Вера засыпала в чашку с нарисованными ландышами растворимый кофе из банки, залила водой и добавила полторы чайные ложки сахара. Принесла чашку в комнату и поставила ее на стол перед Сережей. Он принялся рассматривать ландыши.

Сережа. Спасибо.

Вера. Ты точно есть не хочешь? У меня сегодня много еды.

Сережа. Нет. Спасибо.

Сережа посмотрел на разложенный диван, под покрывалом которого топор-

щилась раскуроченная постель. Вера заметила этот его взгляд и села на стул напротив.

Вера. Я звонила тебе.

Сережа. Я видел. Занят был. На работе.

Сережа отпил кофе и открыл свою папку. Вытащил оттуда бумагу формата А4, исписанную мелким почерком. Передал листок Вере.

Сережа. На тебя жалобу снова написали.

Вера быстро посмотрела на лист.

Вера. Это все неправда, ты же знаешь. Я этого не делала. Не стоит моего и тем более твоего времени.

Сережа. А когда ты начнешь налоги платить?

Вера. Может, мне ИП открыть?

Сережа. Может.

Вера. И что же написать в роде деятельности?

Сережа. Придумай. Ты же умная.

Вера подняла руки, как будто она сдавалась.

Вера. Шшшшш… шшшшшшш… Не то. Не то это. Не имеет значения все это.

Сережа аккуратно поднес чашку к губам и принялся медленно пить. Вера убрала прядь, падающую на правый глаз.

Вера. Помнишь место, где река так резко заворачивает? Это на другом берегу, прямо напротив базы, куда мы ездили на выпускной. Там еще дуб с тарзанкой. Там же до сих пор тарзанка?

Сережа перестал пить.

Вера. Девочка, которую вы ищете, тоже там.

Сережа поставил чашку.

Вера. Только пусть, когда ее найдут, это будет без родителей.

Лицо Сережи налилось краснотой.

Вера. И ты не брал трубку… Не эсэмэску же мне тебе с этим писать. Ты… там больше никого нет. И я понимаю… мне тоже страшно. Страшнее, чем тебе.

22

Слава пересекал площадь Ленина. Она была пустая и залитая солнцем. Даже без бабушек. Слава прошел мимо ларька «Мороженое». Боковая дверь ларька была открыта, но вход был отгорожен решеткой. Из-за нее, держась одной рукой за прутья, в пространство площади пускала сигаретный дым женщина неопределенного возраста с короткой дымной стрижкой, как у Славиной соседки в поезде. Мороженщица недовольно посмотрела на Славу, а он с удивлением поглядел на нее. На женщине был только синий нейлоновый фартук, из-под которого ломились ее груди и бедра. За ней, в глубине ларька, находилось другое полуодетое тело, но Слава не мог разглядеть чье именно. К ларьку со стороны площади приближались два мальчика, связанные между собой веревкой длиной метра в три.

Слава. Стойте, чуваки! Это чё?

Дети остановились.

Первый мальчик. Веревка.

Второй мальчик. Веревка.

Слава. Хэ, вижу. Давайте, Труляля и Траляля, я вас разъединю, и вы обретете свободу.

Слава нагнулся к ногам мальчиков, пощупал себя по карманам, вытащил зажигалку и поднес ее к веревке. Один из мальчиков отдернул ногу.

Первый мальчик. Отвали, козел!

Второй мальчик. Не трогайте нас, пожалуйста! Мы поспорили!

Слава поднялся, отряхнул колени, спрятал зажигалку. Мальчики зашагали к ларьку «Мороженое». Слава хотел им что-то крикнуть, но передумал.

Он пересек дорогу, поднялся на явно казенное крылечко, открыл тяжелую деревянную дверь. Стол с бумажкой «Охрана» был пуст. Слава прошел по старому коридору со скошенными стенами и оказался в большом просторном кабинете. На стульях, стоящих вдоль широких сто-

лов, спали женщины. Разного возраста. В макияже. Слава продвинулся в глубь пространства и увидел дверь с табличкой «Главный редактор». Толкнул ее и оказался в кабинете поменьше. Кожаное кресло, стоящее за широким столом, было тоже пусто. Над ним висел портрет Путина. Справа от стола под кожаным диваном стояли туфли на каблуке. На диване лежала молодящаяся женщина лет пятидесяти. На ней были черные колготки и более или менее деловой костюм. Женщина спала с открытым ртом. Слава устало приземлился на гостевой стул напротив редакторского кресла и посмотрел на Путина.

За спиной кто-то зло зашептал: «А ну вали отсюда! Что ты здесь забыл?»

Слава повернул к двери голову и увидел полноватого охранника. Но не встал со стула.

Слава (*в полный голос*). Я на собеседование пришел.

Охранник. Шшшшшшш… (*Продолжая шептать.*) Тебе назначено?

Слава (*тоже шепотом*). А они что, такие занятые?

Охранник жестом показал Славе на дверь. Они тихо вышли из кабинета, аккуратно ступая, прошли мимо спящих сотрудниц. Когда они оказались в коридоре, Саша увидел, что охранник босой.

Охранник обулся и проводил Славу на улицу. На крыльце они закурили.

Слава. Они что, болеют?

Охранник. Зачем?

Слава. У них что флэшмоб?

Охранник. Что?!

Слава. Почему они все спят?

Охранник. А. Они от этого медленней стареют.

Слава. Что?!

Охранник. Так заведено.

Слава помолчал.

Слава. Скажите, а еще газеты в нашем с вами прекрасном городе есть? Альтернативные? Ну без такого… режима.

На этот раз охранник промолчал.

Слава. Что вообще никаких других газет?

Охранник. Одна рекламная есть.

Слава. Вау! Где редакция?

Охранник. Через четыре дома по улице, вход с торца.

Слава. Спасибо тебе, чувак, не старей.

Слава зашагал вдоль улицы. Повернул голову в сторону широкого приоткрытого окна. Обернулся на крыльцо, на котором все еще стоял охранник. Быстро подошел к окну и прокричал: «Не вариант!!!» За окном внутри помещения послышалось движение и раздались женские голоса. Охранник вздрогнул всем телом, но не кинулся к Славе. Тот на всякий случай прибавил шаг.

23

Вера в футболке и джинсах сидела за своим столом. Напротив нее сидела взрослая пухловатая светловолосая женщина в водолазке и брюках. Она беззвучно и бесслезно плакала, смотрела безотрывно своими глазами навыкате на Веру, а Вера смотрела на нее. У окна стоял, выпрямившись, мужчина средних лет в брючном официальном костюме, с простым помятым лицом. Он тоже глядел на Веру.

Вера. …прощает вас за все, что вы сделали… и… разрешает сделать все что угодно со своей жизнью. Хоть заново вступить в брак.

Мужчина вдруг расхохотался. Женщина перестала всхлипывать. Он резко подошел к Вере и наклонился.

Мужчина (*Вере*). Тебя надо посадить. За мошенничество. Платить не собираюсь!

Мужчина ушел и хлопнул дверью. Женщина снова заплакала. Вера посмотрела на нее, пошла на кухню, налила воды из кувшина в кружку и выпила сама. Вернулась в комнату, где все еще сидела

женщина. Вера легла на диван, закрыла глаза, потом открыла. Женщина все еще была на месте. Она глядела на Веру и все так же всхлипывала. Вера протянула руку и включила музыкальный центр. Заиграл ар-н-би. Вера увеличила громкость и принялась извиваться под музыку лежа. Повернулась, посмотрела в комнату – там уже никого не было.

24

Слава сидел в сморщенной от неясного хлама комнате в редакции газеты «Стоящие страницы» и смотрел на грузного мужчину с растрепанными волосами. Это был главный редактор.

Главный редактор. Вы правда считаете, что мы должны брать на работу всех, кто приезжает из Москвы?

Слава. Всех не надо, что вы! Только тех, кто профпригоден. У меня десять лет опыта работы в рекламных агентствах.

Главный редактор. И чего?

Слава. Простите?

Главный редактор. Виктории Павловне сорок девять лет. Ей еще шесть лет до официальной пенсии. Она редактирует до двадцати объявлений в день и пишет от пяти до семи оригинальных рекламных текстов. Меня вполне устраивает такой темп. Через шесть лет можете снова прийти и попытаться.

Слава улыбнулся и стал похож на очень тихую, несчастную и злую мышь.

Слава. А я тебя вспомнил, чувак. Ты приходил к нам в школу. Я был маленьким, а ты худым. Тебя пригласили как местного поэта. И ты стихи читал. Не такие уж дурные стихи. Что с тобой стало?

Главный редактор задержал дыхание, будто собирался нырнуть.

25

Вера шла по рынку вдоль овощных лотков. Она была в ветровке, пижамных штанах и кедах. За ней бежала маленькая, коротко стриженная, похожая на мальчишку женщина. Она больше всего боялась потерять Верин каштановый затылок с подпрыгивающим густым конским хвостом. У Веры были длинные ноги и широкий шаг, а женщина делала множество мелких шажков, чтобы поспеть за преследуемой. Хвост перестал прыгать: Вера остановилась у лотка с овощами. Маленькая женщина спряталась в очереди покупателей. Вера набрала себе помидоров, широкая продавщица взвесила их, потом присмотрелась, узнала Веру и замахала на нее руками, когда та протянула деньги. Вера все же сунула ей купюру и отправилась дальше. Маленькая женщина снова побежала за ней.

Полные женские руки держали пятилитровую банку, из которой лилось молоко в полуторную бутылку. Вдруг руки вздрогнули, пятилитровая банка задела незакрытую бутылку, та упала с лотка и покатилась покупателям под ноги. Вера, увидев растекающуюся впереди белую жидкость, остановилась. Маленькая женщина резко затормозила, чуть не врезавшись в Веру. Вера повернулась. Молоко уже потекло под Вериными ногами. Маленькая женщина закричала на Веру. Та спокойно слушала, прохожие оборачивались. Они обе, Вера и маленькая женщина, теперь стояли в молочной луже. Маленькая женщина устала кричать и тяжело задышала. Вера двинулась мимо нее, свернула налево и вышла за рыночные ворота.

26

Слава лежал на кровати лицом к старому выцветшему ковру и разглядывал цветы на нем. Протянул руку и потрогал один из них.

Вера, голая, в своей ванной брила ноги. На бортике ванны сидел щербато улыба-

ющийся жилистый человек с седой головой и разглядывал Веру. Это был тот самый человек из ночного парка. Она увидела наблюдающего за ней, выпрямилась и задвинула шторку. Та как будто смахнула наблюдающего, и он исчез.

Слава перевернулся, протянул руку к стоящему рядом стулу, взял банку пива, выпил остатки. На стуле валялась еще одна, очевидно, пустая банка. Слава поднялся, дошел до холодильника, заглянул внутрь.

Вера у себя в комнате надела пижамные штаны и майку.

Слава глядел на забившийся в угол холодильника кочан капусты. Больше ничего не осталось.

Слава. Тлять-перетлять!

Он взял рюкзак и вышел из квартиры. Принялся закрывать дверь и увидел Верину. За ней ощущалось жизненное движение, по квартире ходили, что-то делали. Слава протянул руку, чтобы постучаться. Вдруг снизу в подъезде застонала входная дверь. Слава через лестничные перила увидел быстро поднимающегося человека. Слава быстро убрал руку и вернулся к своему замку. На их лестничной клетке оказался молодой мужик в льняном костюме и сандалиях. Слава провернул ключ и теперь пытался вытащить его из замка. Не получалось. Льняной жевал жвачку. Он поглядел мимо Славы на номер его квартиры, потом на номер соседней и постучался.

Слава наконец смог вытащить ключ и быстро побежал вниз по лестнице.

Когда мужик вошел в комнату, Вера задернула шторы.

Вера. Чистое полотенце в ванной, синее с дельфинами.

27

Слава бродил по супермаркету. В его корзине лежали два рулона туалетной бумаги. Он подошел к полкам с пивом и положил пять одинаковых упаковок в корзину. Вдруг к нему кто-то радостно подбежал.

Артем. Привет!

Артем и правда был очень счастлив и искренне улыбался. Его полупрозрачные уши лопастями торчали в разные стороны. Почти-заячья-губа принимала участие в улыбке.

Слава. О! Здравствуй, чувак!

Они обнялись. Славина корзина стукнулась с большой Артемовой тележкой, набитой продуктами и всякой всячиной. На самом верху Слава заметил прокладки.

Артем. Ты надолго? Давно не видались!

Слава. Да, блин, тыщу лет! Приехал на лето.

К ним подошла женщина с ребенком-крохой.

Артем. О, а это мои! Натань, это Славка, одноклассник!

Жена Артема была колышущейся, очень толстой молодой женщиной, но с невероятно красивым и спокойным классическим лицом. Она кивнула и чуть-чуть улыбнулась. Слава заулыбался и поглядел на мальчика. Тот был мини-Артемом – с торчащими прозрачными ушами и почти-заячьей-губой.

Слава сел перед ним на корточки и поставил корзину на пол.

Слава (*совершенно искренне*). Ни фига себе! Настоящий ребенок!

Артем рассмеялся.

Мальчик посмотрел Славе в корзину, его родители тоже.

Артем. У тебя, что ли, вечеринка?

Слава встал на ноги.

Слава. Да не, запасы. Кризис, цены вырастут – и всё! Ты кем работаешь?

Артем. Электриком. Еще немножко «мужем на час».

Слава. Серьезно? (*Повернулся к жене Артема.*) Ты не возражаешь?

Слава с Артемом рассмеялись. Мальчик принялся хныкать. Мама взяла его на руки.

Артем. А еще меня пригласили работать трудовиком в нашей школе.

Слава. Да ладно?!

Артем. Ага. Со следующей недели начинаю. Страшно.

Слава. Офигеть!

Жена Артема колыхнулась в сторону молочного отдела.

Артем. А приходи в пятницу вечером. Мы как раз собираемся. Будут все наши ребята!

Слава. Интересно звучит, чувак! Посмотрю, как по делам пойдет.

Слава собирался было уходить.

Артем. Запиши мой телефон. И приходи давай! У меня тоже запасы.

Пока обменивались номерами мобильных, сын Артема чуть согнул колени и увидел, как совсем рядом, под полкой с пивом, пробежала мышь. Ребенок радостно засмеялся, но никто не обратил на него внимания.

28

Слава подходил к подъезду, тяжело таща на себе забитый банками рюкзак. Люди снова глазели вниз с балконов и из окон, но на Славу уже никто не обращал внимания – привыкли.

Вера вернулась из ванной в одном полотенце. Ее недавнего гостя уже не было. На помятой постели сидела прежняя маленькая старушка. Она прижималась спиной к стене, вытянув вперед прямые костлявые ноги и глядя на Веру сердито.

Слава сложил банки в холодильник. Закрыл дверцу, подумал, открыл, переложил две банки в морозилку. Ушел в комнату, сел на кровать, прижался спиной к стене.

Вера подошла к музыкальному центру. Включила ар-н-би на всю катушку.

Слава услышал музыку.

Слава (*вяло*). Танцы… Бедра… Капитализм…

Чихнул. Резко встал и принялся отдирать ковер от стены. Ничего не получалось.

Речитатив бился о потолок и стены. Вера села за стол, подпирая голову руками. Старушка сидела на кровати упрямо и не думала никуда уходить.

Слава открыл дверцу холодильника, достал банку, с вожделенным щелчком открыл ее, поднес к губам… В дверь позвонили. Слава поставил банку на стол и пошел открывать.

29

Вера в пижамных штанах и футболке стояла у гарнитура и смотрела на старую фотографию Славиной бабушки, вставленную между стеклами.

Слава мялся посреди комнаты.

Слава. Пива хочешь?

Вера. Нет, спасибо. Работу нашел?

Слава. Да, блин, ее здесь не бывает. Ты, кстати, где работаешь?

Вера. Она тут бывает. Зависит от того, что можешь делать. И что хочешь.

Слава. Я встретил сегодня Артема. Он электрик и собирается работать трудовиком в нашей школе. Глаза горят.

Вера. Артем прекрасный. И жена у него царица. И сын очаровательный.

Слава. Он зовет на вечеринку со всеми нашими.

Вера. Пойдешь?

Слава. Что-то неохота.

Вера подошла к кровати, посмотрела на ковер.

Вера. Анастасия Михайловна просила передать тебе, чтобы ты не выбрасывал этот ковер. Она четыре часа стояла за ним в очереди на морозе в семьдесят восьмом году.

Слава. А откуда она знала, что я приеду и буду тут жить?

Вера. Все верят, что дети и внуки вернутся рано или поздно домой.

Слава. Да уж…

Вера. Она очень тебя любила и только о тебе и думала. Особенно когда ты уехал. Принеси отвертку.

Слава. Ээээ…

Слава сходил на кухню, вернулся с отверткой и банкой пива. Вера открыла дверцу шкафа и открутила с одной стороны верхний и нижний шурупы, держащие зеркало. Слава наблюдал и пил пиво. Вера отдала Славе отвертку, сдвинула зеркало и принялась доставать из-под него какие-то плоские свертки в прозрачных пакетах. Доставала, пихала Славе в руки. Ему пришлось поставить банку на пол. Он присмотрелся: в пакетах лежали цветные бумажки.

Слава. Чё за хрень?

Вера. Твое наследство.

Слава наступил на банку. Прозрачное коричневатое пиво растекалось по полу.

30

Перед Верой сидела женщина с круглым лицом и с неудачной стрижкой каре.

Женщина с каре. …Но я слышала, вы этим занимаетесь.

Вера. Это слухи.

Женщина с каре. Ну а сделать так, чтобы у человека все испортилось в жизни?

Вера. Точно нет.

Женщина с каре. Но я ведь знаю… этот человек со шрамами на лице…

Вера. То есть вам все равно? Полюбит вас человек или станет инвалидом?

Женщина с каре. Почему вы именно мне не хотите помогать? Потому что это – я?!

Вера. Нет.

Женщина с каре. Я могу заплатить!

Вера. Бесполезно.

Женщина с каре. Тогда я убью себя.

Вера встала, ушла на кухню и принялась мыть там посуду. Хлопнула входная дверь. Вера закрыла воду. Она вернулась в комнату и легла под одеяло. Перевернулась и увидела лежащего рядом жилистого человека – того самого, который следил за ней в ванной и знакомился с ней в парке. Он щербато улыбнулся. Вера зло встряхнула одеяло, и человека не стало.

31

Стол был заставлен едой и бутылками водки. За ним сидели молодые мужики, которые одновременно ели, говорили, смеялись и пили. Среди них находился улыбающийся до ушей Артем. Колыхаясь всем телом, его жена Наташа принесла на блюде рулетики с ветчиной. Во главе стола сидел широкошеий Лобов, почесывал бритую шею и ел рыбу. У всех остальных в тарелках лежали полурастерзанные куски курицы.

Лобов. Тём, давно не наливал.

Артем взял бутылку водки и разлил по рюмкам. В дверь позвонили. Пухлый бородатый Ваня вытер жир с губ.

Ваня. О! Телки!

Многие засмеялись. Вошел Слава с пакетом в руке.

Лобов. Это не телки, это Морозов.

За столом замолчали. Артем заулыбался радостно и виновато одновременно.

Артем. Заходи! Садись, Слав.

Слава. Привет всем! Телок нет, есть вот что.

Слава достал из пакета бутылку дорогого виски. Вокруг все прогудели: «Ооооо!»

Бутылка виски поплыла по рукам.

Артем поднялся, ушел в соседнюю комнату. Там он поцеловал в макушку сына, который с открытыми ртом и глазами смотрел на ноутбуке мультфильм. Артем вернулся к гостям, катя перед собой компьютерный стул.

Ваня. Надолго к нам?

Слава. Как пойдет.

Лобов (*Артему*). Давай его сюда.

Артем послушался и протащил стул к Лобову. Все подвинулись. Слава сел рядом с Лобовым. В руках у того оказалась бутылка виски. Он покрутил ее.

Лобов. Ну расскажи нам, Морозов, как она, московская жизнь?

Слава. Нормально.

Лобов. И всё? Покусала тебя?

Слава. Она не кусается, она целуется. Иногда больно.

Кто-то хихикнул. Лобов посмотрел непонимающе и нахмурился. Поставил бутылку виски рядом с собой.

Появилась Наташа, величаво протиснулась между столом и стенкой, положила перед Славой салфетки и приборы, поставила рюмку. Лобов протянул Наташе тарелку с недоеденной рыбой и положил руку ей на бедро. Слава это заметил.

Лобов. Подогрей чуток, Наташ.

Наташа застыла на мгновение, но тут же приняла тарелку у Лобова. Все остальные галдели, ели и пили. Слава поглядел на Артема, тот слушал Ваню и по-детски смеялся, выпятив вперед свою большую нижнюю губу. Лобов наконец убрал руку. Наташа быстро, насколько позволяло ее тело, вышла из комнаты.

Ваня. Мы бухло-то будем пробовать?

Слава взял бутылку, стоявшую рядом с Лобовым, открыл ее. Встал, принялся разливать по рюмкам. Сидящие за столом радостно потянули к нему руки-рюмки. Слава сел на место, взял свою рюмку и заулыбался. Лобов встал и тоже протянул рюмку.

Лобов. С приездом, и чтобы она сдохла!

Артем. Кто?

Лобов. Москва е…ная.

К Славе со всех сторон потянулись рюмки, он механически принялся со всеми чокаться. Все выпили.

Ваня. Вроде норм.

В комнату вплыла Наташа с двумя тарелками в руках. В дверь позвонили.

Ваня. Теперь точно телки.

Наташа поплыла открывать. В комнате появился Сережа.

Сережа. Здравствуйте.

Артем. Выпьешь с нами?

Сережа. Спасибо, работаю. У вас соседей из сто второй грабанули. Днем.

Наташа колыхнулась.

Сережа. Ничего не заметили? Кого-нибудь чужого в подъезде не видели?

Артем. Вроде никого.

Ваня. Только Морозова.

Все засмеялись, Слава тоже.

Наташа. Может, поешь, Сереж?

Сережа. Нет, спасибо.

Ваня. Ты спроси у Верки Потаповой, она наверняка знает кто.

Сережа внимательно посмотрел на него и вышел.

Слава чуть перегнулся через угол стола к Артему.

Слава. А что с Потаповой?

32

Квартиру трясло. Играл навязчивый ар-н-би с эротическим женским вокалом вроде Beyoncé. Вера и двое подростков – парень и девушка – танцевали посреди комнаты. Стол был сдвинут к стенке.

Слава подошел к двери Вериной квартиры, услышал музыку и движение, по-

стучался. Никто не открыл. Слава постучался громче. От его стука дверь сама открылась. Слава вошел в квартиру и увидел танцующую Веру. На ней была майка и пижамные шорты с ленточкой в поясе. Вера продолжала танцевать, Слава смотрел, смотрел на нее. Потом все-таки постучался в дверной косяк. Вера остановилась, заметила его.

Слава. Ай эм сорри. У тебя было открыто.

Вера выключила музыку.

Вера. Как дела?

Слава. Все так боятся, запираются. А ты нет. Не боишься?

Вера. У меня нечего брать. Разве что древний ноут. И такой же музыкальный центр.

Слава огляделся. Все было, как в бюджетной, но не паршивой гостинице, где не жили, а просто останавливались. Стены, потолок, пол, мебель – все светлое, без картин, постеров, ярких пятен. Горстка книг на полке, без милых мелочей, фигурок. На стене только висела большая фотография женщины лет пятидесяти со спокойным лицом. Вера присела на подоконник.

Слава. Я тебя еще раз хотел поблагодарить за деньги.

Вера. Они же не от меня.

Слава. Но ты бы могла оставить их себе.

Вера. Зачем мне то, что мне не принадлежит.

Слава. Я ходил в гости к Артему. Видел почти всех наших.

Вера. И как? Ты же вроде не… не общался с ними?

Слава. Это когда было! Столько уже лет прошло, теперь все уже взрослые люди со взрослыми делами – семьями и подобными штуками. Хорошо посидели-поговорили.

Слава оглядывал комнату.

Вера. И что они рассказали обо мне?

Слава обнажил передние зубы, поднес ладони к своему лицу и стал очень похож на белку. Вера заметила это и улыбнулась.

Вера. Я не обижусь и не рассержусь.

Слава. Короче, какой-то бред, что ты типа видишь мертвых… разговариваешь с ними, передаешь их слова другим. И типа так зарабатываешь.

Вера. Еще что-нибудь сказали?

Слава. Да.

Вера. Что?

Слава. Ну что ты знакомишься с разными чуваками через Интернет… командированными или из других городов… и что они приезжают сюда, прямо в эту квартиру.

Вера. И что?

Слава. Это правда?

Вера. Что именно?

Слава. Всё!

Вера. Да.

Слава. Бред!

Вера. Про командированных?

Слава. Нет, про мертвых!

Вера поглядела на диван.

Вера. Представь. Прошлой осенью двое девятнадцатилетних придурков – Алексей и Марина – накуриваются, угоняют дорогую тачку, которая припаркована у администрации, и разбиваются насмерть в пяти километрах от города. А теперь вон они – ржут на диване.

Парень с девчонкой лежали в обнимку на Верином разложенном диване и действительно ржали. Слава повернулся и посмотрел на пустой диван.

Слава. Ага! Охренеть! Покойники на диване! Привет, ребята!

Слава помахал дивану. Парень поднял руку и показал Славе фак.

Вера. Алексей показывает тебе фак.

Слава. И зачем же хорошо воспитанный Алексей и его подруга пришли к тебе?

Вера. Потусить, конечно. Им скучно. Мертвые всегда тянутся к живым.

Слава. Блин, как неприятно. А я думал, что после смерти люди типа становятся лучше, мудрее.

Вера. Нет. Люди никогда не меняются. Даже после смерти.

Слава. Вот же печаль.

33

Дача Артема была такой, какая должна быть у счастливого семейного человека. Двухэтажный старый дом, отремонтированный и подкрашенный там, где нужно. Большая часть участка в шесть соток была превращена в газон, на котором кроме кустов умещались два высоких дерева с гамаком между ними, качели, детский надувной бассейн и широкий обеденный стол.

На крыльце перед дверью стояли Слава и Артем с сыном на руках. Солнце осторожно светило через их уши. Все глядели на новую, инородно смотрящуюся в теле старого деревянного дома металлическую дверь. В ней не было замка, только дверная ручка. Слава потянул ручку, подергал дверь туда-сюда, она не поддавалась.

Слава. Офигеть, чуваки!

Артем (*сыну*). Давай, Фрол!

Мальчик, оставаясь у отца на руках, направил в сторону двери свою маленькую пухлую ручонку с брелоком, нажал на кнопку на брелоке, в двери что-то звякнуло.

Слава потянул за ручку, и дверь открылась. Ребенок засмеялся.

Слава. Крутяк, пацаны! Давай еще.

Слава закрыл дверь. Артем нажал на кнопку брелока прямо в руках сына. Слава подергал дверь, и она не открылась. Фрол снова нажал кнопку и засмеялся. Слава открыл дверь.

Слава. Понтово!

Позже сидели за столом посреди участка и обедали.

Артем. ...не изобрел. Просто прочел в Интернете, что такая штука бывает, и прикинул, как подобную сделать. Установил теще с тестем и нам – в квартире и на даче.

Слава. Левша ты местный, Левша, чувак.

Фрол зевал. Наташа положила сына на свое большое, удобное тело и понесла в дом. Слава доскреб борщ и увидел тюльпан на дне тарелки.

Слава. Тёмыч, послушай. А почему бы не сделать из этого бизнес? И звучит зашибись как – замок-невидимка! Такой простор для маркетинга...

Артем. Это же я для себя.

Слава. Понятно, что для себя. И заработаешь ты на этом тоже для себя.

Нижняя губа Артема вытянулась еще больше, брови сдвинулись, а глаза стали больше – он неожиданно разозлился.

Артем. Тут нужны деньги. Начальный капитал.

Слава. Чувак, у меня он есть. Скромный, но есть. Еще кого-нибудь подтянем.

Артем. Меня не хватит на всё, а с сентября школа.

Слава. Тёмыч, в школу ты всегда сможешь пойти. Нужно зарабатывать. У тебя семья и все дела. И у тебя уникальное товарное предложение!

Артем. А помещение? А это... юрлицо?

Слава. Мы никого такого не знаем?

Слава промолчал и посмотрел на окно второго этажа, где Наташа укладывала Фрола спать.

34

Огромный человек нес коробку по коридору. Когда он завернул за угол, мелькнула чудовищная левая половина его лица. Человек остановился у двери. Прислонил коробку к стене, постучал и услышал: «Входи». Он вошел в комнату-офис, где во главе стола сидел Лобов. Напротив не-

го – Слава и Артем. На столе лежал металлический замок-невидимка. Мужик поставил коробку на пол рядом с Лобовым.

Слава. О! Вован, привет! (*Обращаясь к Лобову.*) У тебя просто одноклассники.ру!

Все промолчали. Вова развернулся. Слава увидел, что вместо левого глаза у Вовы пустой кожный мешок, а на месте левой половины лба и лица заросшее кожное месиво. Слава открыл рот от ужаса. Лобов вскрыл коробку, в ней лежали упаковки рыбной закуски к пиву. Вова вышел.

Слава. Тлять! Что с ним?

Артем. А ты не слышал? Его протащило составом по рельсам. Зацепился рукав куртки непонятно почему. Говорят, это Вера его ну...

Лобов. Ага... бухим к поезду подойти заставила.

Слава. Почему?

Лобов. Блин, мы херню эту старушечью будем обсуждать? Угощайтесь, пацаны.

Лобов кинул им пакетики с рыбой. Слава и Артем послушно взяли их в руки. Лобов открыл свой, запихнул рыбу в рот, пожевал, скривился и выплюнул на пол.

Лобов. Опять дерьмо прислали химическое! А я их предупреждал! Не ешьте!

Слава удивленно вытащил кусок рыбы из рта. Они с Артемом положили упаковки на стол.

Лобов. Вот дрянь! Даже рыбу засушить не могут! (*Он пнул коробку ногой. Посмотрел на замок на столе.*) Мне нравится. Цех в каланче, тридцать процентов от начального капитала и мое юрлицо. Пятьдесят на пятьдесят.

Слава. Сорок на шестьдесят.

Артем смотрел то на одного, то на другого, оттопырив тяжелую нижнюю губу.

Лобов. Новый бизнес, риски.

Слава. Хорошо, тогда ты платишь за рекламу...

Лобов. Что за реклама?

Слава. Во-первых, direct marketing. Артем сказал, что у тебя есть список адресов всех местных богатых и типа-богатых чуваков.

Лобов. Ну есть.

Слава. Мы им будем рассылать забубенную рекламу. Прям в почтовые ящики. И вот еще... Щас... (*Он выложил на стол свой старый ноутбук и открыл его.*) За креатив денег не возьму. С тебя только размещение. Ну и продакшн. Вот тут кое-какие эскизы... Это Канн, чуваки...

Слава был похож на счастливую белку.

35

Вера была в пижаме с накинутой рубашкой. В аптеке подошла ее очередь. Она попросила таблетки для пищеварения и презервативы. В окошке застыли. Вера поглядела в него: на нее смотрели выцветшие и бархатные глаза женщины с каре. Сзади Веры какой-то человек говорил по телефону.

Человек. Ты думаешь, я лох? Я, между прочим, все могу!

Женщина с каре принесла презервативы и таблетки для головы. Вера не стала спорить, быстро расплатилась и ушла.

36

Слава сидел за старым бабушкиным деревянным столом. Перед ним стоял красивый дорогой торт в прозрачной коробке, перевязанной блестящей ленточкой с завитушкой. Слава приподнял торт, будто показывая его кому-то.

Слава (*сам себе*). Смотри, на что я потратил свое наследство. Думаю, это неплохое вложение.

Вера расчесывала волосы в ванной перед зеркалом. Она была в пижамных клетчатых штанах и с голой грудью. Она увиде-

ла в зеркале отражение щербатого мужика, он заглядывал на ее соски.

Слава прислонился лбом к столу.

Слава. Я надеюсь, ты не на диете… Херня какая-то…

Вера надела майку. Вышла из ванной, обойдя жилистого. Он посмотрел ей вслед с открытым полупустым ртом.

Слава поставил на стол ноут, раскрыл его.

Вера зашла в комнату. Заметила что-то слева в углу. Резко повернулась. На нее прыгнула темная фигура. Комната вдруг размазалась, потемнела. В ушах страшно зашуршало.

Слава печатал на компьютере и шевелил губами, произнося отдельные слова вслух.

Слава. …очень важно, что я встретил именно тебя первой после своего возвращения… Ты послужила неким провожатым моим в старую забытую жизнь, которая, как я чувствую, оборачивается чем-то совершенно новым…

Верина темнота продолжалась, тряслась и смешивалась со звуками дыхания.

Слава глазами пробежал по строчкам, которые только что написал.

Слава. Это поэзия, чувак!

Слава, держа торт в руках, постучался в Верину дверь. Ничего не произошло. Слава снова постучался, потом толкнул дверь. Она открылась.

Слава вошел в комнату и вытянул вперед торт.

Слава. Смотри, на что я потратил свое наследство.

Тут Слава увидел маленькую черноволосую женщину. Она сидела на человеке, завернутом в плотный целлофан. Клетчатые ноги бились, все тело извивалось так, что маленькую женщину качало, как на родео.

Когда Слава произнес свою фразу, она по-звериному резко подняла на него голову, но потом снова переключила свое внимание на то, чем занималась. Она пыталась обвязать вокруг бьющегося тела веревку.

Слава постоял мгновение, поставил торт на пол, бросился к женщине и оттащил ее. Снял с Веры целлофан. Она, растрепанная и потная, закашлялась. Слава помог ей подняться. Маленькая женщина кинулась в их сторону. Слава отпихнул ее и тут же схватился за руку. Женщина упала на диван, чуть завалившись на спину. В руке у нее был нож, теперь немного в крови. Она встала, снова дернулась на Веру со Славой, а они стояли и просто смотрели на нее. Она остановилась, попятилась и выбежала из квартиры.

37

Слава и Вера сидели на разложенном диване, забравшись на него с ногами, ели ложками прямо из коробки уже значительно порушенный торт и запивали вином из стаканов. У Славы была перебинтована левая рука, у Веры на лбу желтела йодная сеточка.

Слава. Охренеть. Я прям готов поверить во все это.

Вера. Почему?

Слава. Ну раз другие верят так, что хотят убить тебя.

Вера налила себе вина.

Слава. Можно я съем шоколадную розочку?

Вера. Ешь.

Слава. Прямо как Новый год.

Вера. Скорее день рождения. Притом мой.

Слава тоже налил себе вина.

Слава. А раз я сегодня герой, можно я спрошу еще? Парочка коротких вопросов.

Вера. Валяй.

Слава выпил. Сделал сосредоточенное мышье лицо.

Слава. Отчего такая хрень? Почему так получилось? Ты же должна была учиться в МГУ со своим красным дипломом. А Серега – почему он мент? Он же мозговитый чувак, он вроде же написал какой-то реферат и поступил еще до выпускного в какой-то ботанский московский вуз. Вы же были самыми крутыми в классе. В городе!

Вера. Это не короткий вопрос. Что тебя смущает?

Слава. Да блин! К тому же вы вроде бы собирались пожениться. Такое ощущение, что кто-то пришел и расфигачил нахрен ваши жизни.

Вера. Наверное, так и было.

Слава. Это не ответ.

Вера. Давай про что-нибудь другое.

Слава. Ок. Почему командированные? Почему не родные, крепкие местные ребята?

Вера. Наш город такой маленький, что если спать с кем-нибудь отсюда, то это почти что совершать инцест.

Слава. Э…

Вера. Дальше.

Слава. Ну…

Вера. Формулируй. Ты же профессионально пишешь.

Слава. О'кей… Почему их так… как все говорят… охренительно много?

Вера собрала крем с одного бока торта и облизала ложку.

Вера. Потому что, когда я трахаюсь, они не приходят.

Слава. Кто?

Вера опустила указательный палец в торт и облизала его.

Слава. Ааа! Эти! А почему? Стесняются?

Вера. Я не знаю. Может, потому, что в этом процессе слишком много… жизни…

Слава. Тебя они так достали?

Вера. Я привыкла. Иногда бывает весело, но я очень устаю.

Слава. А-фи-геть! Напишу об этом книгу. Эээ… История о соседке, которая тусовалась с мертвыми! Маркес отдыхает!

Вера. У тебя получится.

Слава съел вторую шоколадную розочку, не спросив Веру. Она разлила по бокалам вино.

Слава кивнул на фотографию Вериной мамы.

Слава. Она когда-нибудь приходит?

Вера. Нет.

Слава. Почему?

Вера. Думаю, она, как и ты, разочаровалась во мне. Ни МГУ, ни МГИМО… Она очень хотела, чтобы я уехала.

Слава отпил вина, подвинулся совсем близко.

Слава. А я и не разочаровался, наоборот скорее.

Слава вдруг пододвинулся и попытался Веру поцеловать. Она отвернулась. Слава уткнулся носом в ее щеку. Выпрямился. Пальцем сковырнул орехово-кремовую массу. Вера заулыбалась.

Слава. Ну я же не отсюда.

Вера. Нет, ты отсюда. Очень даже отсюда.

Слава вдруг отодвинулся, быстро поднялся с дивана, отряхнул с рубашки крошки с торта. Вера села прямо.

Вера. Спасибо за торт. И за день рождения.

Слава. Да что уж там. Тогда последний вопрос. Короткий.

Вера. Давай.

Слава. А Вова? Его бывший глаз? И его бывшее лицо? Говорят, что… Ну…

Вера. Что говорят? Говорят о том, что Вова – садист? Говорят о том, что он сделал с Оксаной?

Слава. То есть это ты?

Вера встала с дивана, взяла торт, накрыла его валяющейся на полу крышкой и понесла на кухню.

38

Старая каланча красного кирпича была самой красивой из того, что находилось в городе. Ее нарядно освещало солнце. Слава щурился, как счастливая мышь, и глядел радостно на красную башню. Открыл ворота, вошел в пристройку к каланче и сразу оказался в гараже. Здесь стояло два стола со станками, и между ними слонялись несколько человек, среди которых были в основном одноклассники с вечеринки и Вова из магазина. Значительное пространство ангара занимали запечатанные коробки и ящики. К Славе подошел Артем. Они переговаривались и улыбались.

Рядом с каланчой возвышался элеватор и заволакивал небо дымом, в котором наворачивала круги стая птиц. Некоторые из них опускались на башню, отдыхали там, а потом снова отправлялись летать над пахнущим хлебом зданием.

39

На площади Ленина стояла дверь, вделанная в толстую, объемную металлическую раму. Вокруг двери полукругом скопился народ. Дети, подростки, старухи и мужики. Слава стоял с мегафоном, рядом с ним на полу тикал большой будильник. На двери не было замка, только ручка. За нее дергал какой-то парень.

Слава. Ну давай! Давай!

Будильник отчаянно прозвенел.

Слава. Это была хороша попытка, чувак! Не расстраивайся! Возьми поощрительный приз!

Слава вручил парню три упаковки вяленой рыбы.

Слава. Кто еще хочет попробовать сразиться с замком-невидимкой?!

В круг вышел низкий мужик с брюхом, положил рядом на асфальт борсетку.

Слава. Вот он наш новый супергерой!

Мужик подошел и ударил в дверь ногой.

Слава. Ого, чувак! Как ты сразу…

Слава растерялся. Мужик ударил снова. К толпе приблизился Сережа. Посмотрел на происходящее. Двинулся было к Славе. К нему подбежал радостно улыбающийся Артем и показал ему какую-то бумажку. Сережа прочитал и кивнул. У него в кармане зазвонил телефон, он отошел от толпы и ответил на звонок.

40

Вера сидела за столом перед открытым ноутбуком, лузгала семечки и смотрела «Игры престолов». За ее спиной стояла маленькая толпа, среди которых были и разбившиеся в аварии подростки. Все они старались не двигаться, чтобы не обозначить себя, и увлеченно пялились в экран. Девушка-подросток хихикнула над чем-то на экране, Вера обернулась и увидела всех. Она резко встала, забрала ноутбук и семечки и переместилась на диван. Покойники с досадой переглянулись. Вера перевела взгляд от экрана – в комнате никого не было. Она удобней облокотилась на подушку. В компьютере пискнуло: пришло сообщение. Вера принялась отвечать на него.

Тени от занавесок колыхались на стенах. Вера улыбалась и писала очередной ответ на сообщение, вдруг она заметила странное отражение на экране. Повернула голову влево. На стене обозначилась тень женщины с прической каре. Вера обернулась – в комнате никого не было. Она быстро надела рубашку поверх майки, влезла в кеды на босую ногу и в пижамных штанах выскочила из квартиры.

Вера бежала вдоль улицы мимо старух, женщин с колясками, домов, машин и го-

лубей. Она пересекла площадь Ленина, где Слава махал перед дверью брелоком. Вера взбежала на крыльцо, соседнее с газетной редакцией. Забежала в аптеку, где была недавно. В окошке товар отпускала немолодая провизорша в очках и с седым пучком на голове. Сюда, как обычно, стояла большая очередь. Вера протиснулась вперед.

Мужик (*с неясным дефектом речи*). Совсем оборзела, коза?!

Но большинство в очереди узнали ее и промолчали. Вера почти влезла головой в окошко.

Вера. Какой адрес у женщины с каре? Она здесь работает.

Провизорша (*очень спокойно*). Мне это неизвестно.

Вера. Мне очень нужен ее адрес!

Провизорша. Мне это неизвестно. Будьте добры, уйдите в конец очереди.

Вера. Позвоните своему начальству.

Провизорша. Я работала прежде в больничной аптеке, и там было спокойней.

Женский голос из подсобки. Это у стадиона. Заводская, 15, квартира 26.

Вера спрыгнула с крыльца и свернула налево.

На площади Ленина мальчик лет семи нажал на брелок, и дверь открылась. Слава поднял вверх руку с брелоком.

Слава. Ура! Работает!

Толпа загудела.

Вера бежала по улице и говорила по телефону.

Вера. Моя подруга наглоталась таблеток или что-то такое! Заводская, 15, квартира 26.

Она неслась через парк, пересекла дорогу, промчалась мимо гаражей, где за ней, виляя хвостом, увязалась собака. Не обращая на нее внимания, Вера пересекла шоссе, пробежала по мосту. Потом снова пересекла шоссе поменьше, снова оказалась среди гаражей, дальше наступил район без деревьев, с многочисленными многоэтажками.

Вера пробежала мимо небольшого стадиона, супермаркета и оказалась во дворе, образованном из четырех многоэтажек. У подъезда стояла «скорая». Увидев ее, Вера остановилась, села на бордюр, выдохнула. Но потом резко встала, быстро приблизилась, обошла «скорую» и увидела лежащее на асфальте тело в черном пакете. Вокруг стояли люди, но их было немного. Группа подростков наблюдала с молчаливым интересом. В первом ряду были те самые мальчики, у которых на площади Ленина были веревкой завязаны ноги.

Вера подняла глаза и увидела Сережу, он подошел к детям и, видимо, уговаривал их уйти. Он заметил Веру и потер себе лоб. Хотел было подойти, но передумал.

41

Слава и Артем шагали по родному городу с банками пива в упаковке – по две штуки у каждого.

Слава. Когда этот боров стал бить ногой, я подумал, что всё – капец!

Артем. А я был уверен, что он ногу сломает.

Слава. Ага, и потребует компенсации.

Артем радостно смеялся, как ребенок. Его уши двигались в такт смеху. Они свернули, чтобы срезать путь через дворы. Здесь было мило и не похоже на все другое в городе, потому что район состоял из желтых трехэтажных немецких домов. Внутри квартала они увидели исписанный и изрисованный серый забор. За забором ничего не было видно, и казалось, что он огораживает пустоту. Артем погрустнел, потом и вовсе остановился. Он глядел на три молодые фигуры, кучкующиеся впереди – между трансформаторной будкой и забором. Слава

не мог разглядеть их лучше, он плохо видел вдаль. Артем отдал Славе упаковки с пивом.

Артем. Сейчас.

Он быстро пошел к фигурам. Его уши вдруг показались со спины совершенно злыми и даже демоническими. Артема издалека заметили, вжали головы в плечи. Когда он уже приблизился, одна из фигур, наоборот, нарочито выпятила голову, расправила плечи и харкнула в сторону.

Они поговорили. Артем говорил много, показывал рукой в сторону. Фигура с поднятой головой что-то ответила, и все трое удалились. Артем глядел им вслед. Они дошли до конца забора и направились дальше – из квартала. Артем вернулся злой, у него ало горели уши. Он забрал у Славы свою упаковку пива. Они тоже двинулись дальше. Шли молча с минуту.

Артем. Брат.

Еще немного помолчали. Слава обернулся на забор.

Слава. Это же вроде, как ее, «зона»? До сих пор место для тусовки нехороших чуваков?

Артем. Да. И мой придурок среди них. Еле отмазали его два года назад.

Слава. Ого себе! А что было?

Они дошли до конца квартала, зашли в подъезд девятиэтажки, где жил Артем с семьей. Погрузились в лифт.

Артем. Ларек грабанули.

Слава. Хрена...

Они вышли из лифта. Артем позвонил в дверь.

Артем. Хорошо, ларек оказался лобовский.

Его лицо нехорошо дернулось. Наташа открыла им и, с трудом развернувшись в коридоре, прошла в комнату, чтобы они смогли оказаться в квартире. В коридор притопал Фрол. Артем поставил пиво на пол и поднял сына на руки.

42

Ночью Слава ворочался на бабушкиной кровати. Ему снилось размазанно и засвечено женское тело с длинными худыми ногами, острыми плечами и умеренно большой грудью с большими рыжими сосками. Женщина сидела в бабушкиной кровати. На ней были клетчатые пижамные штаны. Слава целовал женщине грудь, шею, живот.

Женщина говорила: «Пламя-пламя – соленое и сладкое. Все мое».

Слава узнал голос и разглядел каштановые волосы. Он понял, что это Вера.

Он принялся снимать с нее пижамные штаны. Для начала он пытался развязать пояс из шелковой ленты, на которой штаны держались. Пояс не поддавался. Вера не сопротивлялась. Тогда Слава принялся копаться в карманах своей косухи, которая была на нем. Он поочередно рылся то правой, то левой рукой у себя в карманах, придерживая свободной ладонью кончик пояса. Не найдя ничего, он подвинулся к Вере еще ближе, схватился за два противоположных конца пояса, зажмурился от напряжения и разорвал ленту. Стащил наконец штаны и раздвинул Вере ноги. Вместо того, что он ожидал увидеть, он разглядел прямо там плотный оранжевый и красивый огонь, который бывает, когда жжешь хорошие сухие поленья. Слава огляделся. На них стояла и смотрела Славина бабушка. Он проснулся.

43

В зале с криво присобаченным дискошаром и полом из мраморных плит танцевали пьяные выпускники. Горстка девочек в длинных блестящих платьях и туфлях на каблуках гнулись под музыку. Их накрученные с утра локоны почти распрямились и грустно болтались в разные стороны. Чуть поодаль Вова с еще красивым, неиспорченным лицом танцевал с то-

ненькой блондинкой и лапал ее. Худой Лобов смеялся в окружении пьяной компании выпускников. В этой же компании был Артем – ласково, не пошло улыбался. Слава сидел с пластиковым бокалом вина в углу и наблюдал за танцующими девочками. В углу у окон за занавесками кто-то обнимался. Внизу, под лестницей, Вера ругалась с Сережей. Вера выглядела стервозной. Сережа был еще худой, с длинными волосами.

Вера. ...почему?!

Сережа. Ты совсем перепила. Месяц это! Всего лишь месяц.

Вера. Ну пожалуйста, можно я поеду с тобой?

Сережа. Где ты там будешь жить?

Вера. С тобой... Мы же договаривались, что поедем вместе, в одном купе. И будем смотреть в окно. Вдвоем. Ну пожалуйста. Нам очень важно поехать вместе.

Сережа. Ты долбанулась, что ли?

Вера убежала. Сережа направился в зал, по дороге завис у окна, посмотрел в него. Там извивалась их небольшая, поросшая по берегам кривыми деревьями речка. В темноте она блестела, как нефть. На противоположном берегу стояло монументальное старое дерево, с ветвей которого прямо над водой свисала тарзанка. Сережа зашел в зал. Там танцевали медленный танец. За столом Вера пила шампанское прямо из бутылки. Ее нежно обнимал Лобов. Он увидел Сережу, улыбнулся ему и продолжил обнимать Веру, но уже менее интенсивно. Сережа смотрел и смотрел на них. Вера разозлилась, вскочила, забрала бутылку и ушла.

К столу подошла обильно конопатая девушка с рыжими локонами и длинным носом. Она постояла чуть-чуть и боком пододвинулась к Сереже. Он поднял на нее голову и промолчал.

Девушка. Пойдем потанцуем, Сереж?

Лобов. Буратина, уйди отсюда!

Девушка убежала плакать в туалет.

44

Слава курил и ежился в своей косухе, задрав вверх голову. Рядом стоял Артем, не курил, но тоже ежился, засунув руки в карманы толстовки и надев на голову капюшон. Вокруг было темно, но их освещал свет от фар автомобиля, стоявшего на обочине. И еще какой-то другой свет – падающий сверху. Раздался звук работающего механизма, кран из скрещивающихся полос металла поднялся вверх. Человек в каске, стоящий в люльке, выбросил окурок на землю. Вверху по-рабочему прикрикнули матом и что-то еще про «на себя тяни». Слава шмыгнул носом. Артем достал телефон, нажал кнопку, экран осветился.

Артем. Четыре двадцать три. А нам еще тестировать.

Слава. Успеем, чувак.

Слава зевнул. Артем тоже.

Артем. Спать охота.

Слава. Ага.

Мимо на огромной скорости с визгом пронесся мотоцикл. Слава и Артем поглядели ему вслед и снова задрали головы вверх.

45

Сережа вел машину, глядя на дорогу усталыми, окруженными коричневыми кругами глазами. Сзади в детском кресле орал ребенок. Судя по розовой кофте, это была девочка. Та самая рыжая девушка, похожая на Буратино, только теперь совсем уже некрасивая, с короткими рыжими волосами и плотным нервным лицом, совала ребенку бутылочку с водой. От этого ребенок заорал еще громче.

Сережа. Она не хочет пить.

Света. Да?! И ты знаешь, чего ей надо?

Сережа промолчал. По бокам дороги тянулись дачные домики и огороды.

Вдруг через Свету и через девочку в детском кресле к окну потянулся Рома, мальчик лет восьми, такой же рыжий и конопатый, остроносый, как и мать.

Рома. Ни фига себе! Вы видали?

Света. Вернись на место!

Девочка продолжала орать.

Рома. Пап, останови!

Света. Быстро вернулся!

Рома. Ну пап! Гляди, что там!

Сережа посмотрел. Справа на обочине дороги громоздилось что-то непонятное. Рядом стояли люди, припаркованные машины. Сережа притормозил.

Света. Ты почему идешь у него на поводу?

Они припарковались. Девочка перестала плакать.

Сережа (*сыну*). Смотри осторожнее.

Рома приоткрыл дверь, выглянул – ему нужно было выходить на дорогу. Подождал, пока проедет «Газель», быстро выскочил, обогнул машину и понесся по обочине.

Сережа тоже вышел и отправился вслед за сыном.

Света. Ты-то куда?!

Рома бежал-бежал, обошел стоявших и фотографирующих на телефоны людей. Наконец остановился, задрал тоже голову вверх. Сережа приблизился к сыну. Тяжело дыша, поднял голову вверх. В билборд на обочине был встроен гигантский замок. Под ними была надпись: «Смотрите на него сейчас, у вас дома он – невидимка!»

Слава и Артем ходили между людьми и раздавали листовки с рекламой.

К Ване, который тоже был тут, выстроилась очередь. Он передал брелок мужику с красным лицом. Тот направил руку с брелоком на билборд, нажал кнопку. Механизм сработал. С металлическим звуком из замка выдвинулись два цилиндра-засова.

Рома. Ваще! Ты видал, пап?

Сережа кивнул.

Мужик с золотыми зубами сам заулыбался, как ребенок. Он снова нажал на кнопку, засовы скрылись в гигантском замке.

Рома. Можно я тоже попробую?

Сережа. Давай. Только не лезь без очереди.

Рома кинулся в вереницу людей. Сережа посмотрел на Славу. Тот узнал его и помахал рукой с листовками.

46

Славина голова торчала в окне каланчи. Над элеватором рядом кружила стая птиц. С одной стороны виднелась река с мостом, за которым возвышался район Славиных родителей. С другой – центр с площадью и многоэтажками. Вдалеке по течению реки были видны крыши частного сектора и дач.

Слава глядел на город и говорил по телефону.

Слава. Простите, а как ваше отчество? Да, Александр Николаевич, у нас до сих пор продолжается акция «Исчезнувшая цена»: два замка-невидимки по цене одного… К сожалению, мы не сможем приехать к вам завтра, потому что все наши монтажники заняты. (*Он отошел от окна, сел на раскладной стул за свой ноут, который стоял на деревянном ящике тут же. Пощелкал мышью.*) Но в среду, в четыре часа, мы обязательно к вам приедем. …Нееет, раньше не можем, к сожалению. Очень много заказов… Да-да, видимо, да… А продиктуйте, пожалуйста, адрес…

Позже Слава спускался с башни по винтовой лестнице. В большом открытом гараже прошел мимо высоких рядом сложенных коробок и оказался на той территории гаража, что теперь была превращена в цех. За несколькими столами работали сотрудники. За одним

из них – Вова, часть его страшного лица не была видна из-за очков. Вова курил. Слава скривился, но решил ничего не говорить. Артем сидел неподалеку за компьютером.

Слава. У нас пятый заказ на послезавтра.

Артем. Мы сдохнем.

Слава. Мы разбогатеем, чувак. И ты купишь Фролу лошадь.

Артем. Зачем ему лошадь?

Слава. Тогда страуса, это прикольней.

Слава взбежал обратно вверх по винтовой лестнице и поглядел на город в окно, напевая какую-то собственную счастливую песню.

47

Отец. Ты начал заниматься какой-то сомнительной ерундистикой на бабушкины деньги. Не спросив у нас.

Они втроем сидели на кухне перед тарелками с едой.

Слава. Это мое дело.

Отец. Твое?! Это наши деньги.

Мать. А ты знаешь, что у этого Артема, с которым ты открыл бизнес, младший брат – вор.

Слава. К Артему это не имеет никакого отношения. Он кристальный чувак. И у нас полстраны воры – и ничего.

Отец. Ты самый умный, что ли, да?

Слава. Я – очень.

Отец. И что ты понимаешь хоть в чем-нибудь со своим образованием?!

Слава. Слушай, точняк, я, кажется, понял. Ты мне завидуешь, потому что у меня хоть что-то получается. А ты – всё, того! Злобный и беспомощный неудачник.

Отец вскочил.

Отец. Что ты сказал, тварь?!

Мать. Может быть, просто поедите?!

Слава тоже встал. Отец пошел на него, его трясло. Слава взял табурет. Отец замахнулся. Слава аккуратно опустил на него табурет. Раздался хруст, звон разбивающейся посуды. Отец не упал, а как-то завалился. Мама провыла и присела к отцу. Слава обошел их и направился к выходу. Отец потирал ушибленное плечо.

Отец. Из бабушкиной квартиры выметайся, сука!

Слава. Ага, щас.

48

Слава сводил таблицу в Excel. За стеной вдруг громко заиграла русская рок-музыка десятилетней давности, которую сам Слава иногда слушал. Он поглядел на ковер, скривил лицо.

Слава. Тлять!

Он принялся подпевать и качать головой в такт музыке. Попытался сосредоточиться на таблице.

Слава. Ули-ца Пя-ти-де-ся-ти-ле-тия О-ктября, де-вять!

За стеной принялась стонать Вера. Музыка продолжала играть. Слава поднялся со стула, сходил в ванную, принес оттуда алюминиевый таз и принялся бить им в стену. Стоны и музыка не прекратились.

Тогда Слава вышел в коридор и начал стучать в дверь. Его не слышали. Он дернул ручку, дверь была заперта. Слава ударил в дверь ногой. Стоны утихли, музыка сделалась чуть тише.

Вера открыла дверь. Она была по своему обычаю в майке и пижамных штанах.

Вера. Пожар?

Слава. Я пытаюсь тут немножечко работать. Слабó сделать так, чтобы о твоих удовольствиях не узнала вся улица?

Вера. Ты преувеличиваешь.

Слава. Думаешь?

Вера. Никто не жаловался до тебя.

Слава. Если ты научилась так запугивать тетенек и бабушек, то это не значит, что и я тебя боюсь.

Вера. Слава, что с тобой?

Слава. Со мной? А с тобой?! Ты же была лучшей в школе! Посмотри, что с тобою стало. Ты же б**дь и шарлатанка!

Из комнаты резанул мужской голос: «Там что, какие-то проблемы?»

Вера (*громко, в комнату*). Сейчас! (*Тихо, Славе.*). Какой ты все-таки слабый и маленький, раз первый крохотный успех сделал из тебя гада!

Слава. Да пошла ты!

Слава ударил ладонью по Вериной входной двери и ушел к себе.

49

Вера, моложе и злее, чем сейчас, стуча каблуками и придерживая подол своего зеленого платья, бежала вдоль аллеи. Ее лицо, плечи и руки мелькали в темноте. В конце аллеи стояло нарядное советское здание. Оттуда вяло лилась музыка. Вера взбежала по мраморной лестнице и оказалась в вестибюле. Там на диванах пьяно спали девушки в мятых платьях. Вера подошла к зеркальной стене, поправила растрепанные волосы и съехавшие бретельки платья. Быстро пошла вверх по мраморной лестнице. Путь ей перегородил глупо улыбающийся Слава.

Слава. Вера, а знаешь, когда я тебя вижу, я…

Вера. Отвали!

Она обогнула его и стала подниматься дальше.

50

Зеленое поле было залито солнцем. Посредине простор разрезала тонкая, но достаточно глубокая река. Перпендикулярно реке в две полоски шла рыжая грунтовая дорога. Она доходила до края берега, где на примятой траве стояли три машины. Прямо под ними крохотный песочный пляж был заполнен компанией людей. Они сидели на покрывалах, ели, пили. Из машины доносилась музыка группы «Ленинград» десятилетней давности. Чуть в стороне от машин дымила барбекюшница. Лобов ловко переворачивал шампуры и сбрызгивал шашлык водой с уксусом.

На берегу появилась новая оранжевая тачка. Припарковалась рядом с другими автомобилями. Из нее вышел Слава в джинсах и футболке, захлопнул дверь.

Лобов. Обновка?!

Слава заулыбался. Принялся вытаскивать из багажника две упаковки сока и жидкость для розжига.

Лобов. Это есть пока. А сок неси.

Слава забрал сок и закрыл багажник. Лобов заглянул в барбекюшницу, снял четыре шампура и сунул их Славе, сам взял еще два.

Лобов. Пойдем!

Они спустились на пляж. Здесь были почти все, кого Слава видел на вечеринке, и почти все они были с женами и детьми. Лобов и Слава отдали шашлыки улыбающимся молодым женщинам, те быстро разложили их по пластиковым тарелкам.

Ваня (*закричал*). Еда! Женщины и дети! Еда!

Лобову вручила порцию невысокая блондинка со слегка вьющимися волосами, собранными заколкой на затылке. У нее на животе был виден шрам от кесарева. Она нежно укусила, потом поцеловала Лобова в шею и еще сказала: «Зая». Это была жена Лобова.

Слава тоже получил свою порцию, но из рук девушки с каштановыми волосами и аккуратной фигурой. Девушка напоминала Веру, только грудь у нее была меньше и плечи у́же.

Наташа, жена Артема, не раздавала еду, как остальные женщины, а сидела рядом с мужем, расплывшись по покрывалу. Фрол копался в песке рядом. Артем протянул Наташе тарелку, она взяла кусок мяса руками и сразу при-

нялась жевать. Жена Лобова посмотрела на нее с неудовольствием или даже презрением.

Слава повернул голову и обнаружил, что рядом с ним сидит девушка с каштановыми волосами. Она ела и улыбалась. Слава улыбнулся в ответ.

От компании отделилась жена Лобова. Она вела за руку мальчика лет двух. Они подошли к краю реки, блондинка приспустила с мальчика плавки, и он принялся мочиться в воду, но быстро передумал.

Блондинка. Сына, ну что ты?

Голос Лобова. Тём, а что у нас пиво-то?

Мальчик подумал и снова принялся мочиться. В нескольких метрах от него стояла погруженная в воду связка бутылок пива. Слава видел, как Артем подошел к связке, достал ее из воды и понес к ним. Славе он вручил бутылку одному из первых. Блондинка с мальчиком медленно возвращалась обратно.

Лобов. Гель, ускорьтесь там!

Геля взяла сына на руки и быстро подошла. Все по очереди передавали друг другу открывашку и щелкали крышечками. Некоторые, как и Артем, разливали сок в пластиковые стаканы. Лобов поднял свою бутылку вверх. Все повторили за ним этот жест бутылками или стаканчиками.

Лобов. Ребята, это Слава. Кто его не знает, рекомендую – хороший человек. Он был раньше немножко лохом и задротом.

Все, в том числе Слава, посмеялись. Лобов продолжил.

Лобов. А вернулся к нам из Москвы, огляделся и оказался крутым пацаном. Поднял у нас тут интересную тему. Мы еще сделаем с ним много хороших дел. За тебя, Слав!

Ваня. Москва делает из задротов людей! Урааа!

Слава сиял, как сияет счастливый человек, и пошел по людям чокаться. Девушка с каштановыми волосами специально шла за ним, чтобы с ним ударить-ся стаканами.

Позже Слава стоял на берегу, пил пиво и любовался на закат над рекой и полем. К нему пришел Артем с соком.

Слава. Ты чего не пьешь?

Артем. Мне еще всех развозить.

Слава. А разве здесь был песок?

Артем. Лобов пригнал сюда три грузовика. Еще два лета назад.

Солнце принялось заливать небо клюквенным цветом. Артем и Слава глядели на закат, реку, компанию, гудящую внизу. Из малиновой воды вышла девушка с каштановыми волосами и принялась вытираться полотенцем.

Слава. А кто эта Нина?

Артем. Работает в лобовском магазине каким-то администратором.

Артема позвала Наташа с берега. Он кивнул Славе и ушел.

Слава увидел, как одетая Нина, думая, что на нее никто не смотрит, снимает верх от купальника, залезая руками себе под сарафан. Слава выдохнул. Снова посмотрел на закат.

Слава (*сам себе*). Может быть, и отсюда.

Когда над полем стало совсем темно, лобовский джип ехал по полю, ковыряя фарами темноту. Им управлял Артем, рядом с ним спал пьяный Лобов. Сзади сидели их жены с детьми. За джипом ехали еще две машины со всеми остальными участниками пикника. Вся процессия выехала на асфальтовую дорогу. Никто не заметил, что на обочине чуть поодаль стояла припаркованная Славина машина со слабо включенным светом в салоне. Нина опиралась на кресло водителя и тихо скулила, а сзади нее сосредоточенно и отчаянно двигался Сла-

ва. Он видел Веру в зеркале над лобовым стеклом.

51

Слава вытащил микроволновку в пенопластовых блоках. Поставил ее на стол. Включил ее в сеть. Высыпал в плошку замороженную брокколи, накрыл пластиковой крышкой. Поставил в микроволновку. Нажал на кнопки. Микроволновка попищала.

Слава. О магнитные волны! Подарите мне обед!

Вдруг Слава заметил отца, подходящего к подъезду. Стал похож на паникующую мышь. Нажал на кнопки, остановил микроволновый процесс. Осмотрелся, поглядел на швабру, табуретки, даже ножи. Прислушался. Прокрался в коридор, заглянул в глазок. Отец стучался в дверь к Вере.

Слава ходил от глазка, через который он присматривался, к ковру на стене, подняв который прислушивался.

Что говорили, различить было трудно. Слава ушел курить на кухню. Когда он зажег сигарету, увидел, как из подъезда вышел отец.

Слава. Тлять-перетлять.

Слава включил микроволновку. Она попищала и принялась готовить. Слава смотрел на нее, смотрел, потом вдруг сильно ударил по ней сверху.

Он вышел из квартиры, очень громко постучался к Вере. Она очень быстро открыла. Слава быстро прошел в комнату. Там на кровати сидела, сложив руки, Славина бабушка и легонько болтала ногами, как кукла.

Слава. Это чего он приперся?

Вера. Ты считаешь подобный тон приемлемым?

Слава. Что ему надо было?

Вера. Не думаю, что это твое дело.

Слава. Да ладно. Что он тут хотел?! Ты с ним трахаешься, что ли? Странно… Он же местный и старый!

Вера устало посмотрела на сидящую Славину бабушку. Та спокойно слушала, будто смотрела телевизор.

Вера. Уйди.

Слава. И что ты сделаешь? Вызовешь своего мента? Ты всех на…ваешь, а он тебя покрывает, да?

Вера. Ты сам злой. И меня не зли, пожалуйста.

Слава. Тлять-перетлять. Страшното как. И что ты сделаешь? Превратишь меня в крысу? А печально только, что он не на тебе женился? Он Буратине детей продолжает делать. У нее новый в животе попер, прикинь!

Слава ушел. Вера наморщилась от злобы и сразу стала выглядеть старой. Она посмотрела на диван, ощупала взглядом комнату. Славиной бабушки не было.

52

Дорога была хорошая. Шоссе стелилось вперед залитое солнцем. Слава вел машину, а девушка Нина сидела рядом с ним в коротком сарафане и кричала птичьими голосами, поднося ко рту мегафон из собственных ладоней. Слава смеялся и глядел то на Нину, то на дорогу.

Нина. Хо-хо-хо! (*Убрала ладони. Хохотала. Снова приставляла руки.*) Чиииик! Чиииииик! Чиииик!

Слава смеялся.

Нина. Иииииииии-п! Иииииии-п! Иииииии-п!

Слава (*повторил за ней*). Иииииии-п! Иииииии-п!

Вдруг что-то взорвалось справа, прямо совсем рядом с Ниной. Она взвизгнула.

Машину начало заворачивать влево. Что есть сил схватившись за руль, Слава повернул его в другую сторону.

Потом Слава сидел на обочине рядом со своим красивым авто и курил. Солнца не было – то ли погода испортилась, то ли заканчивался день. К нему подошла Нина.

Нина. Нужно поменять колесо. А то заповедник закроется. Мы не успеем.

Слава даже не повернулся в ее сторону. Нина ласково положила Славе руку на плечо. Тот схватил ее ладонь и сбросил. Мимо со страшным грохотом проехала фура.

53

Птиц над элеватором не было. Над каланчой тоже. Ни одной. День был солнечный. А башня была черной внутри. Машина Славы остановилась у каланчи. Он выбежал и увидел сваленное во дворе оборудование, пластиковые коробки, рядом валялись черные балки. Одноклассники-работники курили и ежились, будто им холодно. Только Вова вел себя как обычно. Артем растирал по лицу слезы. Слава подошел к нему.

Слава. Что-нибудь уцелело?

Артем. Все цело. Все наше – цело.

Слава дернул головой в сторону ангара.

Слава. Чем так несет?!

Он понял и вбежал внутрь ангара. Пошел на запах, как звереныш. Деревянные перекрытия, наличники, рамы, полки превратились в горелые обрубки, но стены, высокий потолок, бетонный литой пол и все остальное действительно было цело. Слава увидел то, из-за чего так плакал Артем. Все коробки, занимающие треть ангара, превратились в огромную, бескрайнюю кучу черного мусора. Слава подошел ближе и увидел потрескавшиеся, обугленные бутылки в полусгоревших коробках. Вся огромная, бескрайняя куча лоснилась. Испорченных таких бутылок виднелось несчетное количество. Слава достал одну из них. Это было оливковое масло. Слава выбежал во двор и кинулся к Вове.

Слава. Это ты, сука, курил внутри, я видел.

Вова повернулся к нему изуродованной частью лица и сплюнул.

Артем. Нет, Слав, это рано утром случилось. Пожарные сказали: херовая проводка.

Слава его не слушал. Он смотрел на башню, потом на обугленные балки на земле. Влетел обратно в ангар, пробежал мимо коробок, быстро взобрался по железной лестнице, которая торчала посредине ангара, оказался в башне, кинулся выше, задрал ногу и, не найдя опоры, завалился на стену. Поднял голову. Деревянной лестницы теперь не было. Остались только краснокирпичные, закручивающиеся далеко ввысь стены. Слава с ужасом смотрел вверх, куда теперь он не мог подняться.

54

Вера в зеленом платье зашла в зал. Она сразу увидела Сережу, он отстраненно танцевал с рыжей Светой-Буратиной медленный танец, не глядя на партнершу. Света тоже не смотрела на Сережу, улыбалась в пол и почти не дышала от счастья. Вокруг сонно топтались еще три пары. Сережа тоже сразу увидел Веру. Мотнул к ней голову. Света обеспокоенно начала оглядываться. Сережа дотанцевал, что-то сказал Свете и быстро пошел к Вере. Света осталась стоять одна под дискошаром.

Десять минут спустя Сережа тащил по траве тело жилистого мужика, который заговорил с Верой в парке. Сережа держал его за подмышки, Вера, покачиваясь, шла за ним и несла в руке бутылку из-под шампанского и Сережин пиджак. Сережа тяжело дышал, два раза они делали остановки. Наконец добрались до берега. Остановились. Сережа пытался отдышаться. Вера стояла и просто ждала, когда он надышится. Сережа с удивлением посмотрел на нее – будто не узнавал. Вера положила пиджак и бутылку рядом на землю. Вдвоем они взялись – Сережа за подмышки, Вера за ноги, – раскачали тело и кинули в воду.

Сережа. Бутылку.

Вера протянула Сереже бутылку. Он посветил на ее нижние края зажигалкой – там отчетливо виднелась еще не запекшаяся кровь. Сережа достал платок из нагрудного кармана пиджака, вытер им всю бутылку, потом кровь, размахнулся и бросил бутылку в реку. Положил платок чистой стороной в карман.

Под лестницей, где до этого Вера ругалась с Сережей, теперь были Слава, Лобов и несколько одноклассников, в том числе Ваня. Они окружили Славу полукругом.

Лобов. Что ты сказал, что ты пропищал, урод?! Крыса!

Потом Вера и Сережа, обнявшись, танцевали медленный танец под дискошаром, не глядя друг на друга.

55

Слава и Артем шли по городу и молчали. Артем был очень печален, Слава нездорово весел. Когда пересекали площадь Ленина, Слава подошел к ларьку и купил стаканчик шоколадного мороженого, сел на лавочку и принялся кусать массу зубами. Артем стоял, мялся и ждал его.

Позже Артем и Слава сидели за столом напротив Лобова. Тот тыкал пальцем в айфон и показал экран Славе.

Лобов. Это не считая ремонта каланчи. Только за товар.

Слава. Невозможно.

Лобов. Выручкой от замков вернешь. Материалы, оборудование же целы.

Артем. Я тоже. Тоже буду возвращать.

Лобов. Нет, ты тут ни при чем. Ты вообще, Тёмыч, мог не приходить.

Артем. Ну мы же вместе все это начали!

Слава. Сколько… времени на это понадобится?

Лобов. Все зависит от того, как хорошо ты будешь работать.

Слава. А если не выйдет?.. Послушай меня. Это Вова. Он курил внутри во время работы, это из-за него!

Лобов. Ты на других свои косяки не сваливай! Кстати, бабкина квартира на тебя же записана?

Слава стал похож на совсем маленькую мышь.

56

Телефон лежал на стуле рядом с кроватью, на которой сидел Слава. Солнце перло с балкона, и пыль плавала в комнате. Слава глядел на телефон, и ничего не происходило. Пытался читать. Скоро отложил книжку. Полежал. Встал с кровати, щурясь от солнца, подошел к окну, закрыл шторы, обернулся и увидел, что под одеялом на кровати лежит его бабушка. Она посмотрела на него и сразу отвернулась к стене.

Слава. Не надо от меня отворачиваться!

Он вглядывался в кровать, потом быстро подошел, поднял одеяло – под ним никого не было.

Слава проснулся от телефонного звонка, схватил трубку, уронил ее на пол, подобрал.

Артем. Я не понимаю, что происходит. У меня ничего. Как обрубило. У тебя?

Слава стал следить за узором на ковре и впервые разглядел на нем причудливое изображение плюща или изогнутой ветки, которая скользила, обволакивала то спиралями, то кольцами, то изгибами в остальном симметричный узор ковра.

Артем. Слав?!

Слава вел взгляд по плющу.

Слава. Ээээ… та же фигня.

Артем. В газете написано, что мы продолжаем работать. И в «ВКонтакте» тоже.

Слава. Хорошо.

Артем. Может, произошло какое-то насыщение. То есть я… пытаюсь объяснить, что… все, кто хотел, уже поставили.

Слава. Все, кто боялся, что к ним вломятся.

Плющ вдруг оборвался, потом после тридцати сантиметров черного фона снова появился.

Артем. Ну да, вроде того.

Плющ продолжал виться, пока вдруг не описал полный круг в нижнем правом углу, в котором Слава принялся следить за ним.

Слава. Да, это круто-круто, очень круто…

Артем. Слав, слушай… Хочешь, заходи к нам. Поедим хорошо, выпьем. Наташа приготовит.

Слава снова посмотрел на ковер. Вверх, вниз, в центр. Поднялся. Подошел ближе, отошел. Плюща нигде не было.

Слава. Спасибо чувак, много всяких дел.

57

Супермаркет заливал яркий, стерильный свет, как в операционном кабинете. Зал был пустой и белый. Только часть полок была заполнена товаром. Полы блестели между широкими рядами и отражали высоченный, недосягаемый потолок ангара-супермаркета. Здесь были только люди в салатовых жилетах, раскладывающие товары. Перед кассами жена Лобова в костюме салатового цвета привязывала салатовую ленту к позолоченному столбику. Закончила, потом процокала каблуками до другого столбика, привязала другой конец.

Лобов катил тележку между пустыми, но уже работающими морозильниками. В тележке – не на специальной детской подставке, а на металлическом дне – сидел лобовский сын. Лобов толкнул тележку вперед, и она свободно покатилась. Ребенок издал радостный рык. Лобов посмеялся и побежал за тележкой. Слава догнал его тогда, когда Лобов снова обстоятельно толкал тележку.

Лобов. То есть ноль?

Слава. Да. Но у меня есть несколько предложений, как это исправить: во-первых, можно дать дополнительную…

Лобов. Знаешь, я тут понял.

Слава. Что?

Лобов снова толкнул тележку, она поехала, мальчик захохотал. Сам Лобов остановился, развернулся и посмотрел на Славу.

Лобов. Ты же все завалил. Как и следовало ожидать. Удивительно, что я мог поверить, что ты что-то можешь… (*Лобов вдруг закричал.*) Кры-са!!! Вон отсюда!

Работники зала все как один застыли с товарами в руках и посмотрели в их сторону. Лобовская жена отвлеклась от телефонной трубки и подняла свое хорошенькое лицо. Лобов разбежался, догнал тележку с сыном, схватил ее руками и снова толкнул. Мальчик завыл от восторга.

Слава остался стоять посреди белого зала. Он обернулся и увидел в нескольких метрах от себя человека в костюме охранника. Это был Вова. Он показал ручищей Славе на выход.

58

Слава курил на балконе. Хлопнула дверь подъезда. Слава вытянул шею, присмотрелся. Из подъезда вышел Лобов.

Слава выбежал из своей квартиры и вбежал, без стука, к Вере. Та раскладывала по холодильнику продукты из салатовых пакетов. Слава встал на входе в кухню в дверном проеме.

Слава. Зачем он приходил?

Вера промолчала.

Слава. Что ему еще от меня надо?!

Вера выключила воду. Поставила чашку в сушилку.

Вера. Ты почему-то думаешь, что весь мир вращается вокруг тебя. У людей чаще всего свои, не касающиеся тебя дела.

Вера вышла из кухни, обошла Славу.

Слава. Это все ты, да?!

Вера. Мне жаль, что так получилось с каланчой и остальным. Тебе лучше уехать обратно в Москву.

Слава стиснул кулаки, сделался похож на свирепую мышь и выбежал из квартиры. У себя он принялся копаться в многочисленных распечатках на столе, смахнул их все на пол и стал ползать по полу среди бумажек.

Вера подошла к холодильнику, достала из него кусок сыра, стащила с него прозрачную упаковку и откусила просто так, не отрезая. Повернула голову, на нее из дверного проема смотрела Славина бабушка. Стояла, держалась тонкими старческими руками за дверные косяки. Вера снова откусила сыр.

59

Слава бежал-бежал без остановки по городу, над которым висели большие синие тучи. Мимо памятника Ленина, палатки с мороженым, курящего у редакции охранника, женщины с коляской. Оказался в квартале невысоких немецких домов.

Вера стучалась в дверь Славиной квартиры.

Слава пересек два двора, направился к высокому серому забору, завернул влево, побежал вдоль забора.

Вера все стучалась.

Слава обогнул забор, пробежал еще метров сто, завернул в открытые широкие ворота.

Вера дернула ручку двери, та была закрыта.

Слава остановился и испуганно огляделся. Перед ним раскрывалось пустое, открытое пространство, огороженное тем же серым забором. Здесь, внутри, он был раскрашен частым и неумелым граффити. Вдоль него лежали груды ржавых труб. Вокруг них и в центре пустого пространства группировались подростки. Те, кто был поближе к воротам, повернулись в сторону Славы. Он медленно зашагал к центру пустыря, осторожно вглядываясь. На него смотрели бледные и агрессивные злые. Наконец он увидел брата Артема в одной из стаек, подошел к нему. Тот глядел на Славу настороженно-презрительно.

От ворот было видно, как брат Артема отделился от стайки и они со Славой отошли в сторону. Слава принялся что-то быстро рассказывать, достал из кармана косухи сложенную бумажку, развернул, протянул парню.

60

Вечером усталый Сережа пришел домой. Прямо в коридоре на него метнулась рыжая, остроносая, бледная и помятая Света, которую даже сам Сережа про себя называл Буратиной. Свету трясло. На ней была хлопчатобумажная старушечья ночная рубашка до колен.

Света. Ты где был?

Сережа. На работе.

Света. Врешь, ты к ней ходил!

Сережа. Не ори, дети спят.

Рыжий Рома лежал в своей кровати и, не дыша, слушал родителей.

Сережа сел на полку для обуви и устало принялся стаскивать ботинки.

Сережа. Три очень наглых ограбления за последние два дня. Все состоятельные семьи. Как эпидемия, понимаешь?

Света нависла над ним.

Света. Не прикрывайся работой. Ты был у этой б**ди!

Сережа снял второй ботинок. Засунул поочередно ноющие ступни в тапки. Встал и ударил жену по лицу. От не-

ожиданности Света даже не закричала, а просто завалилась на старый паркетный пол. И осталась лежать там с удивленно-испуганным лицом. Сережа тихо прошел мимо, включил свет в ванной, зашел внутрь и принялся мыть руки.

61

В кафе играл хит времен застоя. Слава пил через трубочку капучино из высокого стеклянного стакана. Напротив него сидела молодящаяся редакторша, которую Слава видел спящей. Когда она говорила, ее накачанные губы двигались будто отдельно ото рта. Перед Славой лежал включенный диктофон.

Официантка поставила перед журналисткой кофе.

Редакторша. Вы у нас теперь настоящий пример для молодых предпринимателей региона. Я слышала, у вас какое-то время назад были проблемы после того пожара на производстве, а теперь дела снова быстро пошли в гору. Что вы посоветуете своим ровесникам, которые думают заняться бизнесом?

Слава втянул в себя остатки капучино и издал характерный всасывающий звук.

62

Славина машина заехала в гаражи. Было пасмурно и ветрено. Вокруг всего комплекса стояли желтые полулысые деревья. Дорога заворачивала за угол, откуда вдруг вылетел велосипедист. Слава резко затормозил и крутанул руль влево.

Слава. Тлять-тлять!

Велосипедист тоже зачем-то свернул влево, велосипед чуть задел бампер Славиной машины и повалился на асфальт. Слава вышел из машины, подбежал к человеку и помог ему подняться. Это далось Славе нелегко – человек был толстый. Велосипедист дышал тяжело, как астматик. На коленке у него были разорваны джинсы и шла кровь.

Слава. Ну ты, чувак, даешь! В больницу отвезти?

Человек помотал головой. Слава узнал его.

Слава. О! Здрасьте! Давайте отвезу домой или к врачу!

Главный редактор рекламной газеты помотал головой, влез на велик и уехал. Слава, ежась от холода в своей косухе, посмотрел ему вслед. Вернулся в машину, завел, поехал. Остановился метров через триста у двухэтажного гаража. Припарковался, поглядел на стоящую рядом «Газель», открыл скрипящую дверь, зашел внутрь. Пространство было заставлено несколькими столами со станками. На стульях сидели тихие Ваня и трое других одноклассников.

Слава. А чёй-то вы сидите, чуваки? У нас же три заказа еще сегодня. И чё не работает никто? Что за волшебная причина? Перекур-пересид?

Ваня. Тёма уехал.

Слава. И что?

Один из одноклассников. Вызвали в ментовку. Его брата взяли за ограбления двухмесячной давности…

Слава. И что? Не работать теперь, что ли?!

Никто не шелохнулся. Все сидели и молча смотрели на Славу.

Ваня. Тёмычу сказали, что это все ты…

Слава хотел что-то сказать, но передумал. Зачем-то схватил лежащий на столе готовый замок, выбежал из гаража и сел в машину.

63

Вера в высоко закатанных пижамных штанах мыла полы. Фоном громыхал ар-н-би. Вера окунула тряпку в ведро, выжала ее. Вернулась к делу. Заметила на влажном полу отражение какой-то фигуры. Подняла глаза, рассмеялась и принялась вытирать с лица слезы. Перед ней

стояла женщина с фотографии на полке и очень тревожно смотрела на дочь. Вера встала, заулыбалась и вытерла руки о штаны.

Слава (*за Вериной спиной*). Это все из-за тебя. Я теперь типа верю.

Вера не придала его словам значения, улыбнулась, показала ему на женщину у окна, но Слава ее не увидел.

В ванной была включена стиральная машина. В мыльной воде крутилась полосатая и клетчатая ткань: Вера бросила в стирку свои пижамы. Стиралка работала громко и натружено. В ванной появился Слава, он тащил Веру за подмышки. Огляделся. Ушел из ванной. Нашел лежащий у зеркала в коридоре ключ. Вышел из квартиры, замкнул дверь.

Машина продолжала стирать. На бортик ванны сел щербатый, начал горестно цокать и пялиться на Верины оголившиеся ноги. Машинка неистово громыхала.

Раздался звук открывающегося, а потом закрывающегося замка. Слава зашел в ванную с канистрой жидкости для розжига, отвинтил крышку, начал поливать Веру. Поливал тщательно – волосы, лицо, плечи, живот, ноги. Верины волосы и одежда стали заметно мокрыми. Слава поставил канистру на кафель. Поискал по карманам косухи, потом по карманам брюк. Из правого вытащил зажигалку. Сел на бортик ванны. Оттянул Верину майку, ее левая грудь с рыжим соском оголилась, но Слава не обратил на это внимания.

В ванной комнате набилось много народу, все Верины покойники: щербатый, подростки, армянский старик, Славина бабушка, Верина мама и много кого еще. Те, кто не поместился, стояли у двери, привставали на цыпочки, пытаясь рассмотреть, что происходит.

Слава дрожащей рукой поднес зажигалку к Вериной майке. Щелкнул, пламени не случилось. Слава щелкнул еще несколько раз – бесполезно. Отпустил Верину майку. Выругался: «Тлять-перетлять!» Выдохнул. Потряс зажигалку. Снова оттянул Верину майку, поднес к ней зажигалку. Щелкнул. Пламя вспыхнуло, но тут же погасло. Слава опять щелкнул зажигалкой – пламя заколыхалось, как от ветра, и исчезло. Он щелкнул еще раз. Вера, сидящая на бортике ванны в сухих майке и штанах, подула на пламя зажигалки, и оно погасло. Слава зарычал. Снова щелкнул. Вера опять вытянула губы и подула на пламя. Оно погасло. Вера рассмеялась. Все покойники рассмеялись за ней вслед, подражая ее интонации, даже ее мама и даже Славина бабушка. Слава тряс зажигалку. С его лба капал пот, ему казалось, что он слышит многоголосый смех, как будто кто-то из соседей через две стенки смотрит ситком. Вера улыбалась, посмотрела с нежностью на себя лежащую в ванной и погладила себя по голове.

64

Слава выехал из города на своей красивой оранжевой машине. Он двигался с обычной, допустимой скоростью. Проехал мимо своего замка-билборда. Никто уже не стоял под ним, не щелкал брелоком. Обе задвижки косо вывалились наружу, очевидно, механизм сломался. Слава включил радио, зазвучала написанная за год до Славиного рождения песня о том, что музыка будет вечной.

Два часа спустя, когда Слава уже выезжал из области, ему помахал жезлом гаишник. Слава нажал на газ и помчался быстрее. Крупный гаишник тяжело добежал до машины с мигалкой, его напарник уже заводил двигатель. Они рванули за оранжевой машиной. Слава вдруг снизил скорость, остановился на обочине, оттянул ремень, свободно вдохнул воздух и включил музыку громче. Он закрыл глаза и увидел перед собой оранжевые блики.

65

Сидели за столом у Артема дома в том же составе, что и в тот день, когда пришел Слава. Теперь к ним добавился еще Сережа. Он был бледный с огромными коричневыми кругами вокруг глаз. Все пили водку, молчали, не закусывали, хотя на столе было много нарезки из лобовского супермаркета. Лобова было не узнать. Он как будто уменьшился в размерах, сидел, положив локти на стол и плакал.

Ваня. Я прочел вчера в инете, что Морозов… отправил эту историю с ограблениями… ну как рекламу на какой-то международный рекламный конкурс… Еще небось выиграет.

Артем потер ладонью лицо. Лобов прогремел какой-то тарелкой. Она покатилась по столу и упала. Не разбилась. Артем поднялся с места, протиснулся мимо Вани и Лобова – поднимать тарелку. Вдруг Сережа поднял голову.

Сережа. С самого начала было ясно, что он не отсюда. Не с нами. С самого первого класса мы понимали, что он тут не нужен. Лобов стебал его, иногда даже бил. Помните, как мы посадили его на плот и хотели его сплавить из города?

Ваня хохотнул.

Сережа. А потом мы выросли, стали понимающими и цивилизованными…

Артем поднял тарелку и сел обратно на свое место.

Артем. Слушай, я…

Сережа. Я тебя не виню. Она тоже захотела его принять.

Артем. Я не про то… Наташка на курсах. Мне Фрола нужно забрать у свекрови. Отвести его к Наташе. Потом на станцию встретить мать… Но вы, пацаны, если хотите – оставайтесь…

Ваня. Не, я и так почти развожусь…

Все заговорили, что им нужно идти. Одноклассники начали подниматься со своих мест и быстро выходить из комнаты. Скоро там остались только Лобов и Сережа.

Артем (*из коридора*). Ребят, захлопнете!

Лобов снова налил себе водки, но не успел выпить – у него зазвонил телефон.

Лобов (*в трубку, вытирая слезы*). Да!.. И что?.. В смысле «не разгрузили»? Это почему? Ты прикалываешься? (*Он встал, направился к выходу, продолжая разговаривать по телефону.*) Денег не хотят, что ли?

Дверь хлопнула.

Сережа сидел один за столом не двигаясь. Потом быстро съел заветренный кусок сырокопченой колбасы, поднялся и вышел из квартиры. ◆

Аннотации научных статей

Евгений Гусятинский. Все – другие
Рецензия на фильм Марен Аде «Тони Эрдманн» (Германия – Австрия). Критик строит анализ фильма, ставшего главным событием киногода, пытаясь понять причины всеобщего единения вокруг него, как профессионалов, так и зрителей, и приходит к выводу, что работа Марен Аде легко устанавливает коммуникации с людьми. В то же время лейтмотив всех картин режиссера – разлад, разрушение всевозможных связей: человека с самим собой, с другим человеком, лица с маской, ритуала со смыслом. Работая на территории реализма, Аде взрывает его изнутри, делая мощную прививку театральности, сверхусловности, сближая минимализм с гротеском.
«Тони Эрдманн», Марен Аде, главное событие киногода, всеобщее единение, коммуникации, разлад, лицо и маска, ритуал и смысл, реализм, минимализм, театральность, гротеск

Антон Долин. Эпифора
Рецензия на фильм Джима Джармуша «Патерсон» (США). Автор разбирает природу «Патерсона», названного самым личным фильмом Джармуша, полагая при этом, что лирического, автобиографического в картине не больше, чем в любой работе этого поэта от кино, виртуоза скрытых рифм. Фильм постулирует безусловность равенства – прозвучавшей мелодии с той, что еще не родилась, пишущего с читающим, знатока книжной поэзии с тем, кто способен разглядеть ее в жизни.
«Патерсон», Джим Джармуш, автобиографическое, лирическое, поэт от кино, виртуоз скрытых рифм, равенство пишущего с читающим

Зара Абдуллаева. Без дистанции
Рецензия на фильм Кристи Пуйю «Сьераневада» (Румыния – Франция – Босния и Герцеговина –Хорватия – Македония). Анализируя картину, критик выделяет стремление режиссера радикализировать завоевания авторов румынской «новой волны». Для этого использованы особые способы съемки, нарратив, монтаж, создающие образ постсоветского пространства в квартире, где происходит действие. Отсутствие дистанции между экраном и залом провоцирует неожиданные способы восприятия этого фильма.
«Сьераневада», Кристи Пуйю, румынское кино, эксперимент, ритуальное застолье, ложная общность, изоляция

Максим Семенов. К генеалогии чертей
Рецензия на фильм Николаса Виндинга Рефна «Неоновый демон» (Франция – Дания – США). Красота, смерть, неестественность и завораживающая магия стиля – такими видит критик главные черты фильма, жанр которого каннские рецензенты определили как триллер с некрофилией, каннибализмом и лесбийским сексом. В этой тонкой стилизации стиль важнее посыла, а суть картины Рефна, по мнению автора, отсылает к мифам, что были популярны лет сто назад и выходили как из-под пера классиков, так и из-под пера создателей бульварной литературы.
«Неоновый демон», Николас Виндинг Рефн, магия, неестественность, красота, стилизация, триллер, миф, каннибализм, бульварная литература

Андрей Плахов.
«Она» в отсутствие любви и смерти
Рецензия на фильм Паула Верхувена «Она» (Бельгия – Германия – Франция). Анализ фильма строится вокруг центрального образа интеллектуалки, который фигурирует обобщенно и безлично и воспринимается как архетип в скульптурно точном исполнении Изабель Юппер. Режиссер и актриса демонстрируют триумф феминизма, а в целом фильм исследует темную природу человека в эпоху, когда общество и культура стремительно стареют. Картина Верхувена, по мысли рецензента, проникнутая философией мнимости, иллюзорности всего сущего, в итоге возвращает нас к реализму.
«Она», Паул Верхувен, архетип, феминизм, темная природа человека, культура, философия мнимости, реализм

Лариса Малюкова.
Пейзаж – имя собственное
Рецензия на фильм Брюно Дюмона «В тихом омуте» (Франция). Кинокритик приводит многочисленные эстетические доказательства словам режиссера: «Меня интересуют инстинкты, ощущения, физиология, на которых зиждется наша цивилизация». И в этом произведении внимание автора, по мнению рецензента, сосредоточено на таких чувствах, как страсть, соперничество, ревность, зависть. Полный иронии фильм соткан из антагонизмов: пролетариат против буржуа, каннибализм против инцеста, человеческое против животного, чистое против порочного.
«В тихом омуте», Брюно Дюмон, трансформация жанра, абсурдная комедия, каннибализм, инцест, инстинкты, порок, кинококтейль, самопародия

Никита Карцев. Что в имени тебе моем?
Рецензия на фильм Жан-Пьера Дарденна и Люка Дарденна «Неизвестная» (Франция – Бельгия). Критик сравнивает новый фильм режиссеров с такими их лентами, как «Розетта», «Два дня, одна ночь», так же ставившими вопрос о неотвратимости морального выбора, о бремени собственной вины, о поиске своего единственного места в мире. Эта проблематика приводит кинематограф Дарденнов к утверждению необходимости правил, нормы, приоритета нормальности в повседневной жизни человека.
«Неизвестная», Жан-Пьер Дарденн, Люк Дарденн, неотвратимость морального выбора, бремя вины, приоритет нормальности, повседневная жизнь

Елена Плахова. Оптимистическая элегия

Рецензия на фильм Кристиана Мунджу «Выпускной» (Румыния – Франция – Бельгия). Рецензент считает, что «Выпускной» полностью вписывается в формулу элегии, к тому же фильм смонтирован с поэтическим изяществом, а его главные мотивы зарифмованы. Один из создателей румынской «новой волны» Мунджу исследует современное общество с позиций этического максимализма, ставя в центр конфликта необходимость каждого сделать свой трудный выбор.

«Выпускной», Кристиан Мунджу, элегия, рифмы, поэтическое изящество, румынская «новая волна», этический максимализм, современное общество

Наталья Сиривля. Все женщины делают это

Рецензия на фильм Педро Альмодовара «Джульетта» (Испания). Критик сопоставляет новый фильм Альмодовара с его картиной «Все о моей матери», где сходная фабула превращена режиссером в постмодернистскую икону. В «Джульетте» он, как и во всех своих работах, исследует тему неукротимой стихии под названием «женственность», перед которой режиссер преклоняется. Центральная коллизия «Джульетты» – конфликт между эмансипированным цивилизованным «я» европейца и витальной стихией, загнанной в подсознание.

«Джульетта», Педро Альмодовар, сходная фабула, постмодернистская икона, неукротимая стихия, женственность, конфликт, эмансипированное «я», подсознание

Андрей Архангельский. Принуждение к бесчувствию

В статье исследуется понятие «технократ», в том числе и такой его мировоззренческий аспект, как намеренный отказ многих рассматривать себя сегодня в качестве политического субъекта: технократы – это люди, которые «просто хорошо делают свое дело». Но можно ли быть профессионалом без этики? Автор осмысляет различные аргументы и версии понимания профессионализма как способа отключения человеческого.

Технократ, рациональность, профессионал без этики, вне политики, отключение человеческого, совесть

Сергей Давыдов. «ИГИЛ»*: образ врага

Статья открывает подборку аналитических текстов, посвященных фильмам и телесериалам, в которых с разных сторон рассматривается проблема исламского терроризма. Автор вступительной статьи подчеркивает, что целью исследователей был мировоззренческий разбор актуальнейшей проблематики, связанной с современным исламским терроризмом, а не художественный анализ произведений искусства.

«ИГИЛ», терроризм, теория фреймов, социальные взаимодействия, культура, контекст*

Никита Савин. «Холодная война» и/или война с террором?

Образы России и «ИГ»* в сериале «Родина» (США). Статья посвящена проблемам формирования социальных стереотипов как самих террористов, так и представителей спецслужб, эффективной борьбе которых с террором часто сопутствует нарушение гражданских прав человека. Автор рассматривает поведение главных героев сериала в Ираке, Афганистане и в США – тут и незаконная слежка за подозреваемыми, провокации, предательство, разоблачения. И как следствие – атмосфера страха и недоверия, в которой террористы вызывают большее сочувствие, чем агенты служб безопасности.

«ИГИЛ», спецслужбы, ЦРУ, наемный убийца, национальная безопасность, Россия как союзник США*

Олег Каширских. У тоталитаризма нет вероисповедания

Исламский терроризм в сериале «Тиран» (США). Автор статьи подробно анализирует сюжетные линии сериала, в котором два брата, представляющие резко противостоящие одна другой мировоззренческие системы, претендуют на власть в авторитарном государстве Абуддин после смерти их отца, президента этой вымышленной ближневосточной страны. Главная идея «Тирана», подчеркивает автор, – показать разрушающую силу лжи, на которой построена тоталитарная система.

«Тиран», наследники, «культура страха», государственный терроризм, война кланов

Сергей Давыдов. Насилие как объект осмеяния

Концептуальный разбор фильма Кристофера Морриса «Четыре льва» (Великобритания – Франция). По утверждению автора статьи, важную часть художественного мира этой картины составляет абсурд. Под его воздействие попадает и смерть, которая здесь становится объектом осмеяния. Смех – самый надежный способ победить страх, которым и питается терроризм. В фильме, по мнению автора, не ставится знак равенства между исламом и терроризмом и нет корреляции между национальной принадлежностью или вероисповеданием и террором: на экране история человеческой трагедии, связанной с утратой собственной идентичности.

«ИГИЛ», смех, абсурд, собственная идентичность, высмеивание, устрашение, «мы» и «они»*

* «ИГИЛ», «ИГ», «Исламское государство» – запрещенная в России террористическая организация.

SUMMARY

Daniil Dondurei – Lev Karakhan – Andrei Plakhov

Beyond the norm

Cannes-2016. Major motives and esthetical trends in the world cinema.

Evgeny Gusyatinsky

Everybody is the other

Review of Maren Ade's TONI ERDMANN (Germany – Austria). The critic explains success of the film by its capability to establish communication among the people. Nevertheless the leitmotif of all the helmer's works is the discord and downfall of all the possible ties; a person within oneself, with the other, a face with a mask, ritual with sense. Working as a realist, Ade blows it up from within arranging with theatricality, superconventionality and bringing together minimalism and grotesque.
TONI ERDMANN, Maren Ade, communication, discord, face and mask, Realism, minimalism

Anton Dolin

Epiphore

Review of Jim Jarmush's PATERSON (USA). The author explores the nature of the picture which is considered as the most personal for Jarmush, whereas there is not much either lyrical, or autobiographical content in it. The film states equality of the unborn melody and the one which has chimed, a reader and a writer, etc.
PATERSON, Jim Jarmush, autobiographical, lyrical, equality of a reader and a writer

Zara Abdullayeva

No distance

Review of Cristi Puiu's SIERANEVADA (Romania – France – Bosnia and Herzegovina – Croatia – Republic of Macedonia). The critic singles out the strife of the director to radicalize the achievements of Romanian new wave. Cristi Puiu exploits special modes of shooting, narration, cutting, creating an image of post-Soviet space in an apartment where the scene is laid. Absence of the distance between the action on screen and the audience provokes sudden ways of perception of the film.
SIERANEVADA, Cristi Puiu, experiment, false community, isolation

Maksim Semyonov

On the devils' genealogy

Review of Nicolas Winding Refn's THE NEON DEMON (France – Denmark – USA). The critic states, that the gist of Nicolas Winding Refn's thriller with necromania, cannibalism and lesbian sex alludes at the myths which were popular a hundred years ago and were created by both literary classics or the authors of mass culture.
THE NEON DEMON, Nicolas Winding Refn, magic, thriller, myth, cannibalism

Andrei Plakhov

«She» in the absence of love and death

Review of Paul Verhoeven's ELLE (France – Germany – Belgium). The critic concentrates on the protagonist which is conceived as an archetypical image of a sophisticated woman performed by Isabelle Huppert. Both the director and the actress demonstrate the triumph of feminism, whereas the film as a whole explores a dark nature of mankind under circumstances when society and culture rapidly get old. Though the picture is ingrained with philosophy of ostensibility, it addresses contemporaneity.
ELLE, Paul Verhoeven, generalization, archetype, feminism, culture, philosophy of ostensibility

Larisa Malyukova

Landscape is a proper noun

Review of Bruno Dumont's MA LOUTE (France). The critic argues, that the helmer's concern is aimed at such feelings as passion, rivalry, jealousy, envy. The film is structured as a set of antagonisms: proletariat against bourgeois, cannibalism vs incest, human vs animalistic, clean vs vicious.
MA LOUTE, Bruno Dumont, transformation of genre, absurdist comedy, cannibalism, incest, auto-parody

Nikita Kartsev

What's in a name?

Review of Jean-Pierre Dardenne and Luc Dardenne's LA FILLE INCONNUE (Belgium – France). The critic compares the new film by the filmmakers with their previous works also pinpointing the problem of unavoidability of the moral choice, bondage of guilt and search for one's own place in the world. This agenda brings the Dardennes' cinema to assertion of necessity of rules, norms, priority of normality in everyday life.
LA FILLE INCONNUE, Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne, unavoidability of the moral choice, bondage of guilt, priority of normality

Elena Plakhova
An optimistic elegy
Review of Cristian Mungiu's BACALAUREAT (Romania – France – Belgium). The critic assumes, that the film in question is fully inscribed into a formula of an elegy with rhymed major motives, edited with a poetic subtleness. As one of the founders of Romanian new wave, Mungiu explores contemporary society from the point of view of ethical maximalism, focusing on the necessity of everyone's personal moral choice.
BACALAUREAT, Cristian Mungiu, elegy, rhymes, Romanian new wave, ethical maximalism

Natalya Sirivlya
All the women do it
Review of Pedro Almodóvar's JULIETA (Spain). The critic juxtaposes the new work by Almodóvar with his TODO SOBRE MI MADRE, where the similar story line is turned into a postmodernist icon. In JULIETA the helmer explores the theme of intractable element known as feminity. The central collision of the picture is the conflict between emancipated civilized I of a European and a vital element trapped into the subconscious.
JULIETA, Pedro Almodóvar, similar plot line, postmodernist icon, feminity, emancipated I, subconscious

Maren Ade:
«Humor is born by despair»
Interviews with the director of TONI ERDMANN.

Garry Bardin:
«I'm stepping down into depression»
Interview by Tatyana Vil'kina.

Pierre Rissient:
«Films, not prizes make ones great»
Interview with the producer and filmmaker by Marina Toropygina.

Andrei Arkhangelsky
Coercion to unconcern
The article deals with the notion of a technocrat and its refulal from considering oneself as a political subject. Technocrats are those, who just do their duty well. Anyhow a problem arises: if it's possible to be a professional without ethics.
Technocrat, ratio, professional without ethics, shutdown of the humane

Sergei Davydov
The image of ISIL in mass culture
The article ushers in a set of stuff devoted to films and TV-series treating the problem of Islamic terrorism. The author accentuates, that the target of the authors is a worldview approach, but not an imaginative one.
ISIL, terrorism, theory of frames, social interconnections, context

Nikita Savin
Cold war and/or war against terrorism
Images of Russia and ISIL in TV-series HOMELAND (USA). The article is devoted to shaping social stereotypes of terrorists and special agents, whose effectiveness is often connected with violation of human rights. Hence an atmosphere of fear and distrust where terrorists evoke more sympathy, than the security agents.
ISIL, security service, FBI, national security, Russia as USA ally

Oleg Kashirskikh
There is no confession in totalitarism
Islamic terrorism in TV-series TYRANT (USA). The author analyzes plot lines of the TV-series, introducing two brothers with polarly contrasting worldview systems, aspiring to the power. The message of the series is demonstration of destructive force of lies which is the base of a totalitarian system.
TYRANT, culture of fear, state terrorism, war of clans

Sergei Davydov
Violence as a target of derision
Conceptual analysis of Christopher Morris' FOUR LIONS (Gr. Britain – France). According to the author the major part of this film's imagery is absurd, with death as an object of derision. Laughter is a reliable way to overcome fear as a fueler for terrorism. The filmmaker does not equate Islam and terrorism, he tells a story of a human tragedy connected with the loss of individual identity.
ISIL, laughter, absurdity, individual identity, derision, deterrence

Evgenia Nekrasova
Not from here
A script.

№7 (июль) 2016

ИСКУССТВО КИНО

7

ГОД РОССИЙСКОГО КИНО 2016

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ ВЫХОДИТ С ЯНВАРЯ 1931 ГОДА

Издатель: Некоммерческое партнерство
«Редакция журнала «Искусство кино»

главный редактор Даниил Дондурей
заместитель главного редактора Нина Зархи
исполнительный директор Елена Левченко
ответственный секретарь Лариса Калгатина
редакторы Елена Стишова, Нина Цыркун
обозреватель Зара Абдуллаева
специальный корреспондент Лев Карахан
верстка Галина Зайцева
фоторедактор Елена Плоткина
корректоры Евгений Аввакумов, Татьяна Фирсова
секретарь редакции Анна Закревская

автор макета Сергей Андриевич

шеф-редактор сайта kinoart.ru Евгений Майзель

ЖУРНАЛ ИЗДАЕТСЯ ПРИ ПОДДЕРЖКЕ

Федерального фонда социальной и экономической поддержки отечественной кинематографии

Телеканала ТНТ

Телеканала РЕН

Компании «СТС Медиа»

научный совет журнала:
З.Абдуллаева, к.иск.
Ю.Богомолов, к.иск.
А.Голубовский, к.иск.
И.Гращенкова, д.иск.
Л.Гудков, д.филос.н.
Д.Дондурей, к.филос.н. *(председатель совета)*
Н.Дымшиц, к.иск.
В.Зверева, к.ист.н.
А.Качкаева, к.филол.н.
С.Медведев, к.ист.н.
А.Плахов, к.иск.
И.Полуэхтова, д.соц.н.
О.Рейзен, д.иск.
И.Рубанова, к.иск.
М.Теракопян, к.иск.
М.Туровская, д.иск.
Н.Цыркун, д.иск.
А.Шатских, д.иск.
М.Швыдкой, д.иск.
С.Экштут, д.ист.н.

АДРЕС РЕДАКЦИИ
119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
Телефон *(499)* 248 28 22
Факс *(499)* 241 08 52
e-mail: filmart@yandex.ru
www.kinoart.ru

Сдано в набор 23.08.16. Подп. к печати 1.09.16
Формат бумаги 70X100 1/16. Бумага мелованная 90
Гарнитура Charter. Печать офсетная
Печ. л. 9,75

Заказ 21688
ПО «Периодика», Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

ИСКУССТВО КИНО распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»:
СНГ — с. 138, РФ — с. 237, Москва — с. 256
Индекс 70402

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. *(499)* 248 28 22
Fax *(499)* 241 08 52

© Журнал «Искусство кино», 2016

16+

ISSN 0130-6405